



***Bon goût***

**Problematização sobre a música francesa  
na obra de Jacques-Martin Hotteterre *Le Romain***

**Thiago Alvino Cury**

Monografia de conclusão de curso

Instituto de Ciências Humanas

Departamento de História

2014

Universidade de Brasília  
Instituto de Ciências Humanas  
Departamento de História  
Monografia de conclusão de curso  
Professor orientador: André Gustavo de Melo Araújo  
Aluno: Thiago Alvino Cury  
Matrícula: 11/0066685

***Bon goût***

**Problematização sobre a música francesa  
na obra de Jacques-Martin Hotteterre *Le Romain***

Monografia apresentada ao Departamento de  
História do Instituto de Ciências Humanas da  
Universidade de Brasília para a obtenção do  
grau de licenciado em História.

## **Resumo**

O presente trabalho tem por objetivo demonstrar como o bom gosto se desenvolveu e se instalou no ambiente da corte francesa no início do século XVIII a partir da música. Procura-se também estabelecer a relação deste com a normatização do comportamento social e as relações de poder entre os cortesãos, evidenciando os processos de construção das identidades culturais regionais entre os séculos XVII e XVIII.

## **Palavras-chave:**

Sociedade de corte; Música de corte; Jacques-Martin Hotteterre

## **Comissão Examinadora**

Data da arguição oral: 17/12/2014, às 14:30h

Universidade de Brasília, Sala: ASS 686/13

---

Prof. Dr. André Gustavo de Melo Araújo (Orientador)

---

Prof. Dr. Eduardo Henrik Aubert

---

Prof. Ms. David de Figueiredo Correia Castelo

---

Prof. Dr. Arthur Oliveira Alfaix Assis (Suplente)

## **Sumário**

Introdução – p.4

1. Os estilos musicais e o bom gosto definidos por Johann Joachim Quantz – p.14

2. O *bon goût* francês na obra de Jacques-Martin Hotteterre – p.24

2.1. Norma – p.29

2.2. Gosto – p.32

Conclusão – p.40

Bibliografia – p.44

## Introdução

O que era considerado bom gosto para a sociedade do século XVIII? E qual a relação que se pode estabelecer historicamente entre bom gosto, normatização de padrões e composição e execução musicais no contexto das cortes europeias?

A pesquisa a seguir tem como objetivo principal contribuir para os estudos atuais a respeito dos “bons costumes” na Europa moderna, apresentando uma relação direta entre música e sociedade a partir de uma perspectiva histórica. Para isso, utilizar-se-á de fontes musicais (partituras) e fontes escritas (tratados e dicionários), relacionando-as com os estudos de musicologia, a fim de complementar os resultados obtidos pela historiografia feita apenas a partir de fontes escritas. Como fonte principal, será utilizado o primeiro movimento da terceira *suite* para flauta de Jacques-Martin Hotteterre, *Allemande. La Cascade de Saint Cloud*, da qual se fará uma breve análise retórica com o objetivo de interpretar em fontes dessa natureza aspectos que comprovem ou não a existência de uma relação direta – e intercambiável – entre arte e comportamento social.

A relação entre gosto e normatização de comportamentos sociais foi bem observada pela historiografia na obra de Norbert Elias. Em *A Sociedade de Corte* (2001)<sup>1</sup>, o sociólogo analisa os hábitos aristocráticos na França, de Luís XIV a Luís XVI, estabelecendo uma relação entre ordem e etiqueta, e demonstrando a posição desta última como fator influente nas políticas de corte e nas relações entre os cortesãos, bem como destes com o próprio rei<sup>2</sup>.

Apesar de ser considerada hoje em dia uma prática totalmente frívola, a etiqueta desenvolvida no século XVII, e que perdurou até meados do século XVIII, só fazia sentido para os residentes do *Palais de Versailles* porque era normatizada. Ou seja, a ordem era difundida no *monde* através daquilo que se configurou como *bon goût*, este, por sua vez, tido como pré-requisito para a obtenção de privilégios, a manutenção da honra e o prestígio e reconhecimento sociais.

Entretanto, uma dúvida que pode surgir da leitura do livro de Elias, sobre a qual o autor pareceu não se preocupar, – ou pelo menos não se expressou de forma clara – é entender de onde se origina a norma e como ela se transforma em gosto, capaz não apenas de influenciar relações políticas e sociais internas da corte, mas também, e principalmente, de determinar

---

<sup>1</sup> ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

<sup>2</sup> “Os cortesãos desenvolvem, no âmbito de determinada tradição, uma sensibilidade extraordinariamente refinada para as posturas, a fala e o comportamento que convém ou não a um indivíduo segundo sua posição e seu valor na sociedade” *ibid.* p. 77.

características particulares dessa sociedade que se reconhece e é reconhecida como o *Monde* do *Palais de Versailles*, a corte francesa.

A arte, nesse sentido, da maneira como é produzida na Idade Moderna, ou seja, imbuída de significado retórico, pode ser vista como uma forma de entretenimento e também como uma medida normativa que influi na percepção do gosto, e por consequência da etiqueta social e do cerimonial de corte. O presente trabalho pretende demonstrar de que forma essa relação é feita.

Aqui priorizou-se pela música. Em primeiro lugar, por ser um tipo de fonte onde os elementos retóricos se encontram bem explícitos, além de possuir grande número de tratados que organizam sua execução e composição; e em segundo lugar, por ser uma área em que a historiografia pouco se enveredou, ao contrário da pintura e da fotografia, que possuem um caráter mais objetivo e de mais fácil entendimento técnico. A música, por sua vez, de caráter mais subjetivo, exige uma habilidade técnica bem específica do historiador para que este consiga ter uma boa compreensão da sua linguagem.

As fontes não escritas – cinema, televisão, música – são objetos de pesquisa cada vez mais frequentes no campo da história. Entretanto, tais documentos são comumente vistos pelos historiadores de forma problemática e paradoxal<sup>3</sup>, de forma que os esforços – talvez pelo caráter subjetivo da fonte, talvez pela falta de conhecimento técnico – ficam concentrados apenas nos diálogos dos filmes ou nas letras das músicas, dando prioridade, portanto, à música vocal.

Utilizar-se-á aqui uma fonte musical de tipo instrumental. Um dos objetivos é demonstrar como é possível produzir um trabalho historiográfico com fontes não escritas sem se ater apenas à letra de uma canção. Para trabalhar dessa maneira são necessários alguns conhecimentos técnicos por parte do historiador, tais como leitura de partitura, harmonia e entendimento de termos retóricos da música – como o tipo de andamento, por exemplo. Somente a partir desses conhecimentos é possível interpretar com maior segurança as informações contidas em fontes dessa natureza.

A arte faz parte da vida social e política de um tempo<sup>4</sup>. A musicologia e a análise de fontes musicais podem ser utilizadas, respeitando sua própria linguagem, para o desenvolvimento de um trabalho historiográfico, uma vez que a arte apresenta outra visão sobre o mesmo tema de

---

<sup>3</sup> De um lado, a visão “objetivista”, considerando este tipo de fonte apenas uma ilustração tradicional e errônea da realidade; de outro lado, a visão “subjetivista”, ou seja, fontes de caráter estritamente artístico interpretadas como “impressões estéticas de fatos sociais objetivos que lhes são exteriores” NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 235-236.

<sup>4</sup> Muitas vezes até econômico. A esse respeito Cf. IRVING, David R. M. Lully in Siam: music and diplomacy in French-Siamese cultural exchanges, 1680-1690. *Early Music*, v. 11, n. 3, p. 393-420, ago. 2012.

estudo – neste caso o bom gosto na corte francesa – possibilitando um melhor entendimento acerca do entrelaçamento entre cultura, sociedade e política.

A maior parte da bibliografia consultada para o desenvolvimento deste trabalho se encontra na área de musicologia e trata de fins do século XVII a meados do século XVIII, sendo necessárias também algumas informações sobre o período anterior a 1650 para contextualizar melhor o tema. Como recorte cultural, priorizou-se por aquele referente à música composta para instrumentos de sopro e às ações sociais e políticas relacionadas a esta. E relativo à espacialidade, o trabalho se atém à França, especialmente à corte do Palácio de Versalhes, em Paris; mas passando também por Roma, pelas cortes germânicas e pelas cortes inglesas.

É importante ter em mente, como se verá a partir da análise bibliográfica a seguir, que o período barroco desenvolveu uma individualidade e especificidade artísticas próprias de cada região, de forma que aquilo que se considerava como bom gosto para a corte francesa, podia ser de mau gosto na península itálica, por exemplo. Apesar do grande intercâmbio musical, sobretudo em terras germânicas, cada parte da Europa produziu seu próprio estilo dentro dos padrões artísticos contemporâneos<sup>5</sup>.

Os dois grandes estilos da época eram o italiano e o francês. A região onde hoje é Itália, local onde se originou o estilo barroco, foi um grande centro cultural durante esse período, influenciando toda a Europa com o novo estilo surgido no início do século XVII, e tendo como uma de suas maiores expressões a música de Claudio Monteverdi (1567-1643)<sup>6</sup>. Da mesma forma, a França também produziu um barroco com características locais, ou seja, uma estética musical própria, que abrangia desde afinação e instrumentário preferidos, à uma ornamentação específica, expressando-se principalmente na figura de Jean-Baptiste Lully (1632-1687).

Como as fronteiras artísticas nunca foram muito rígidas, é possível encontrar na França, no início do século XVIII, e mesmo durante o reinado de Luís XIV, uma forte influência italiana, ainda que muitas vezes modificada para atender às exigências do público francês.

Grande parte daquilo que foi escrito sobre o assunto encontra-se em artigos de revistas musicológicas dos anos 1970 e 1980. Revistas como *Early Music*, *Revue de Musicologie* e *The*

---

<sup>5</sup> Sobre esses padrões estilísticos do barroco, Harnoncourt oferece uma ótima contribuição analisando aspectos como a música retórica, a afinação e o temperamento, a hierarquia dos compassos, a música programática, etc. São alguns aspectos próprios da música dessa época, que podem ser encontrados em qualquer estilo e definem a arte como barroca em sua generalidade. Cf. HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1982, p. 75-188 *passim*.

<sup>6</sup> Monteverdi, de fato, começou a desenvolver naquela região um novo estilo musical, mais voltado para a melodia suportada por uma harmonia, do que à polifonia. Mas as novas formas ainda não eram tão claras, de maneira que “combinavam-se a monódia e o madrigal; conseguia-se uma articulação formal através da organização formal do baixo e das harmonias por ele suportadas e do uso sistemático dos *ritornellos*; variava-se a tessitura mediante o recurso ao estilo *concertato*. De tudo isso resultou um alargamento e um enriquecimento dos recursos descritivos da música” GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007, p. 333.

*Musical Quartely* publicaram (e continuam publicando, sobretudo a *Early Music*) uma série de artigos sobre a música antiga – fatos históricos, interpretação musical e performance histórica. As informações mais importantes estão em artigos que tratam das *notes inégales*<sup>7</sup>. A *inégalité* pode ser vista aqui como a primeira relação entre gosto e norma, demonstrando um tipo de intercâmbio entre ambos. Ampla discussão foi empreendida acerca dessa prática. Alguns musicólogos, sobretudo os que escreveram nas décadas de 1960 e 1970, acreditavam ser a *inégalité* um fenômeno exclusivamente francês, de forma que não poderia ser empregada em outros estilos musicais. Por outro lado, os estudos mais recentes comprovam a existência dessa prática em outras regiões da Europa, porém, com notação e finalidades diferentes.

Frederick Neumann apresenta em seu artigo “The *Notes inégales* Revisited”, publicado em 1988 pela revista *The Journal of Musicology*, respostas às críticas feitas ao seu primeiro trabalho sobre o assunto, publicado em 1965<sup>8</sup>. Aqui, o autor afirma ser a prática da *inégalité* um fenômeno exclusivamente francês<sup>9</sup>, que pode ter influenciado outros estilos na mesma época – o que não quer dizer que compositores como Johann Sebastian Bach (1685-1750), Georg Friedrich Händel (1685-1759) e Henry Purcell (1659-1695), por exemplo, tenham composto necessariamente no estilo francês<sup>10</sup>.

Em 2000, John Byrt publica na *Early Music* o artigo “Some new interpretations of the *notes inégales* evidence”<sup>11</sup>, em crítica ao primeiro trabalho de Neumann<sup>12</sup>. Questionando-se sobre o uso das *notes inégales* apenas na música francesa, Byrt exemplifica com trechos de tratados de Michel Corrette (1707-1795) e Jacques-Martin Hotteterre (1674-1763) o uso da *inégalité* no repertório italiano<sup>13</sup>, além de confirmar a influência italiana na França do século XVIII<sup>14</sup>. Além disso, o autor afirma que os tratados usados pelos musicólogos das décadas de 1960 e 1970 - obras de Georg Muffat (1653-1704), François Couperin (1668-1733) e Étienne

---

<sup>7</sup> Ou *inégalité*. Apesar das inúmeras discussões sobre o regionalismo dessa prática, a *inégalité* é uma desigualdade do tempo (geralmente nas colcheias e semicolcheias) relacionada à hierarquia dos tempos de um compasso. Cf. HARNONCOURT, 1982, p. 50-51.

<sup>8</sup> NEUMANN, Frederick. The *Note inégales* Revisited. *The Journal of Musicology*, v. VI, n. 2, p. 137-149, inverno 1988. O trabalho ao qual o autor se refere encontra-se em: NEUMANN, Frederick. The French “Inégales”, Quantz and Bach. *Journal of American Musicological Society*, v. 18, n. 3, p. 313-358, outono 1965.

<sup>9</sup> “It is advisable to limit the term of *notes inégales* to a specific French convention” NEUMANN, 1988, p. 138. Mais adiante, o autor afirma: “This fully developed and integral French system could work only in France” *ibid.* p. 140.

<sup>10</sup> “The fact that a composer wrote French Overtures, or French-derived dances – and most of them did – does not allow the inference that they also adopted French performance manners and mannerisms” *ibid.* p. 149.

<sup>11</sup> BYRT, John. Some new interpretations of the *notes inégales* evidence. *Early Music*, v. 28, n. 1, p. 98-112, fev. 2000.

<sup>12</sup> Byrt critica principalmente a ausência de considerações sobre a desigualdade rítmica italiana no trabalho de Neumann: “Indeed, in his 1965 article Frederick Neumann quotes this passage as evidence that there was no inequality at all in Italian music” *ibid.* p. 99.

<sup>13</sup> “The strongest evidence for Italian inequality in Hotteterre comes in his treatment of six of the metres – C, 2/4, 3/8, 6/8, 9/8 and 12/8. These combine recommendations for unequal semiquavers with quotations from Italian music” *ibid.* p. 104.

<sup>14</sup> Na página 103 o autor insiste: “Hotteterre and Corrette, however, treat Italian music in some detail and clearly regard it as an important part of their brief” *ibid.* p. 103.



Loulié (1654-1702) - para afirmar que a *inégalité* foi um fenômeno exclusivamente francês, não foram muito claros ao tratarem dessa prática, o que pode ter causado uma confusão na interpretação desses textos<sup>15</sup>. Discute ainda sobre a menção do assunto em tratados germânicos, como o *Solfeggi pour la Flûte Traversiere avec l'enseignement par Monsieur Quantz* (1775-1782) e o *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) de Johann Joachim Quantz (1697-1773)<sup>16</sup>.

Neste texto, Byrt aponta uma prática particularmente interessante relacionada ao pulso métrico que caracteriza tanto o estilo italiano como o francês e os diferencia entre si. Para o autor, essa diferença está no fato de que, enquanto na França a preferência era pelo pulso binário, na península itálica era mais usado o pulso quaternário<sup>17</sup>. O pulso binário teria uma tendência conservadora, uma vez que era regularmente utilizado durante a renascença e o início do período barroco, confirmando a preferência dos franceses pela tradição e a inclinação dos italianos à novidade.

Em 2007, o mesmo autor escreve “Elements of rhythmic inequality in the arias of Alessandro Scarlatti and Handel”<sup>18</sup>. Aqui, é exemplificada detalhadamente a desigualdade de tempo na música italiana. Chamada de desigualdade “explícita”, aparece na forma de notas pontuadas<sup>19</sup>. Essa forma, contudo, não foi para Neumann classificada como *inégalité*<sup>20</sup>. Este último reconhece que notas pontuadas podem, de fato, remeter às *notes inégales* pela sua irregularidade. Contudo, argumenta que os métodos e tratados da época, e também os artigos de musicologia, utilizam as notas pontuadas para representar essa irregularidade, mas não se deve confundir a notação com a prática.

Recentemente, na edição de maio de 2014 da *Early Music*, Beverly Jerold apresentou o artigo “*Notes inégales*: a definitive new parameter”<sup>21</sup>, no qual afirma ter sido a *inégalité*, inicialmente, uma medida didática<sup>22</sup>. Confirmando a posição de Frederick Neumann, Jerold

---

<sup>15</sup> Durante as primeiras páginas de seu artigo, Byrt apresenta, através de fragmentos de textos, uma série de ambiguidades nos tratados desses compositores ao tratarem da *inégalité*. Isso teria causado, segundo o autor, uma má interpretação das fontes pelos musicólogos de meados do século XX, presumindo que aqueles tratadistas estivessem excluindo a possibilidade de uma desigualdade rítmica italiana *ibid.* p. 99-101 *passim*.

<sup>16</sup> “Quantz’s *Versuch* of 1752 contains a well-known explanation of inequality [...] Clear inequality evidence in his document comes partly in the form of tongue syllables and partly in words like *unequal* and *ungleich*” *ibid.* p. 108.

<sup>17</sup> “This is what really separated French and Italian practice so strikingly [...] the French favored the minim pulse while the Italians favored the crotchet” *ibid.* E assim também acontece com outras referências métricas, de forma que: “French preferred 2 and 3 time [...] while Italy C [4/4] and ¾ time” *ibid.*

<sup>18</sup> BYRT, John. Elements of rhythmic inequality in the arias of Alessandro Scarlatti and Handel. *Early Music*, v. 35, n. 4, p. 609-626, nov. 2007.

<sup>19</sup> “There is another type of inequality, however, which is expressed visibly in dotted notation – let us call this the ‘explicit’ kind” *ibid.* p. 609.

<sup>20</sup> “The idea of several scholars to include written-out dotted notes under the *notes inégales* label is not a happy one, because it gives a distorted picture of the currency of *inégalité* in and outside France” NEUMANN, 1988, p. 143.

<sup>21</sup> BEVERLY, Jerold. *Notes inégales*: a definitive new parameter. *Early Music*, v. 42, n. 2, p. 273-289, mai. 2014.

<sup>22</sup> “In France, their application was routinely taught to beginners in music” *ibid.* p. 273.

distingue mais detalhadamente as notas pontuadas das *notes inégales*, além de confirmar a dependência dessa prática à fórmula de compasso<sup>23</sup>. No mesmo artigo, o autor também atenta para desigualdade rítmica fora da França, sobretudo na música alemã com as notas “boas” e as “ruins” demonstradas por Quantz<sup>24</sup>. Ao final do texto, entretanto, fica claro que os estrangeiros<sup>25</sup> conheciam a desigualdade francesa (*inégalité*), mas nada indica que utilizavam o mesmo sistema na execução e composição de suas obras<sup>26</sup>.

É com base nessas pesquisas, entretanto, que se pode começar a delinear aspectos típicos<sup>27</sup> da música francesa, sendo as *notes inégales* uma das práticas de maior expressão do estilo e ao mesmo tempo um ponto que o diferencia dos outros estilos da época, sobretudo do italiano. O mais importante, nesse caso, é o fato de que a *inégalité*, tal como um sistema complexo descrito em tratados de forma quase exclusivamente didática, como afirmam Neumann e Jerold, foi uma prática absolutamente francesa, uma vez que em nenhuma outra região encontram-se regras tão delineadas para a questão da desigualdade do tempo<sup>28</sup>. E é interessante observar ainda que a prática da irregularidade rítmica já demonstra uma relação entre norma e gosto na execução das peças, pois, ao normatizar a *inégalité*, a França oficializa uma prática que estava se tornando constante entre os intérpretes da época e se estabelecendo como uma medida de bom gosto.

Jacques-Martin Hotteterre define em seu tratado *Principes de la Flûte* (1728) uma articulação específica para a execução das colcheias e semicolcheias, de forma tal que estas obtenham uma pequena irregularidade no tempo<sup>29</sup>. Quantz também estipula uma articulação específica para tocar notas irregulares em tempos rápidos, muito parecida com aquela estipulada por Hotteterre. E afirma ainda que o golpe língua, por ele mesmo descrito, é indispensável para

---

<sup>23</sup> Jerold afirma categoricamente: “dotting and *notes inégales* are two separate entities”, uma vez que os tratados evitavam utilizar como exemplo para a *inégalité* notas iguais, preferindo, portanto, a demonstração com notas pontuadas apenas por uma questão didática. Dessa forma, a *inégalité* estaria, nos tratados franceses, dependente da fórmula de compasso – por exemplo, em um compasso 3/2 a figura *inégal* será semínima, enquanto que no compasso C (4/4) a *inégalité* cai sobre a semicolcheia *ibid.* 274.

<sup>24</sup> O artigo atenta para a existência de um sistema parecido com o francês na Alemanha e exemplificado por Quantz em 1752, onde este afirma: “notes on strong beats are called ‘good’ and those on weak beats ‘inferior’” *ibid.* p. 280.

<sup>25</sup> Ou seja, os italianos, germânicos e as cortes inglesas principalmente.

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 287.

<sup>27</sup> Como aspectos típicos da música francesa é possível destacar também: o tipo específico de ornamentação, a *suite* e os nomes dos movimentos relacionados às danças, a *ouverture* como abertura da ópera, etc.

<sup>28</sup> “In fact, with the exception of Quantz and Georg Muffat who liked the French convention and tried – unsuccessfully – to introduce it to their German readers, there is no mention of a comparable system anywhere outside of France” NEUMANN, 1988, p. 141.

<sup>29</sup> “Quand-il est pair on prononce Tu, sur les deux premières Croches, ensuite Ru alternativement [...] On fera bien d’observer que l’on ne doit pas toujours passer les Croches également & qu’on doit dans certaine Mesures, en faire une longue & une breve; ce qui se regale aussi par le nombre. Quand il est pair on fait la prière longue, la seconde breve, & ainsi des autres. Quand il est impair on fait tout le contraire; cela s’appelle pointer” HOTTETERRE, Jacques-Martin. *Principes de la Flute Traversiere, ou Flute D’Allemagne. De la Flute a Bec, ou Flute Douce. Et du Hautbois*. Estienne Roger, Amsterdam, 1728, p. 22.

tocar notas pontuadas<sup>30</sup>. Assim, estabelece uma norma geral, aplicável a qualquer estilo musical de sua época e já preconizando o ideal da música universal do século XVIII.

Ainda sobre as questões rítmicas, Neumann, em 1965<sup>31</sup>, apresenta o que acredita ser os fundamentos do estilo francês: o duplo pontuado (*overdotting*) e a sincronização (*synchronization*)<sup>32</sup>. Citando Quantz<sup>33</sup> e exemplificando com trechos da música de Lully<sup>34</sup>, o autor afirma que a regra em França era sempre o duplo pontuado. Quando do contrário, onde se queria a sincronização das notas, era claramente especificado<sup>35</sup>.

Na bibliografia sobre os instrumentos utilizados na época e em algumas biografias de compositores franceses, também encontram-se inúmeras informações relevantes para uma caracterização mais exata da música francesa durante o barroco e o estilo galante. O artigo “The flute and flutists in the French art of seventeenth and eighteenth centuries” de Louis Fleuri (1923)<sup>36</sup> apresenta a flauta (tanto a flauta doce quanto a flauta traverso) como sendo o instrumento de maior prestígio na França desse período, demonstrando o porquê dessa preferência<sup>37</sup>.

O autor primeiramente destaca a abundante literatura francesa para os instrumentos de sopro durante o período: “By reason of its abundance and particularly because of its quality, flute music held a leading position, immediately after that of the clavecin, in the instrumental of the seventeenth and eighteenth centuries”<sup>38</sup>. É possível observar, através desta citação, que a preferência pela música para flauta, e também para cravo, deve-se à abundância de tratados escritos para o instrumento, de forma que o gosto por essa prática se fez a partir da educação e da experiência, e não de forma arbitrária.

Fleuri destaca também a inserção cada vez mais constante da flauta traverso no repertório do fim do século XVII e início do século XVIII, e a importância de Hotteterre no

---

<sup>30</sup> “This kind of tongue-stroke is most useful in passage-work of moderate quickness, especially since the quickest notes in them must always be played a little unequally [...] *Tiri* is indispensable for dotted notes [...] In this word *tiri* the accent falls on the second syllable; the *ti* is short and the *ri* long” QUANTZ, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. Tradução de Edward R. Reilly. 2. ed. Boston: Northeastern University Press, 2001, p. 76.

<sup>31</sup> NEUMANN, Frederick. The dotted note and the so-called French style. In *Early Music*, v. 5, n. 3, p. 310-324, jul. 1977. Traduzido por Raymond Harris e Edmund Shay e extraído de *Revue de Musicologie*, v. LI (1965).

<sup>32</sup> *Ibid.* p. 311.

<sup>33</sup> “He tells us that the notes that follow dotted eights or sixteenths must be played as fast as possible because of the liveliness of expression” *ibid.* p. 313.

<sup>34</sup> *Ibid.* p.318.

<sup>35</sup> “In cases where Lully wanted synchronization, he specified it” *ibid.*

<sup>36</sup> FLEURI, Louis. The flute and flutists in the French art of seventeenth and eighteenth centuries. Tradução de Frederick H. Martens. *The Musical Quarterly*, v. 9, n. 4, p. 515-537, out. 1923.

<sup>37</sup> Segundo o autor a flauta doce foi amplamente utilizada no repertório francês dos séculos XVI e XVII, principalmente do repertório de orquestra – geralmente dobrando a voz do violino –, em detrimento de qualquer outra flauta. A flauta traverso, entretanto, existia e era pouco utilizada, tida como um instrumento imperfeito e exótico *ibid.* p. 523.

<sup>38</sup> *Ibid.* p. 517.

aperfeiçoamento e na difusão deste instrumento e de seu repertório específico<sup>39</sup>. Apresenta uma pequena biografia de flautistas virtuosos da época, como Michel de la Barre (1675-1745) e Michel Blavet (1700-1768), e sua importância para o estabelecimento de um gosto francês representado pela flauta, além de sua influência pela Europa.

É interessante notar que no verbete *Taste* da *Encyclopaedia Britannica* (1771)<sup>40</sup>, gosto intelectual é definido como sendo uma habilidade adquirida que passa pela influência do hábito e pela educação formal: “[...] *intellectual taste*: its formation requires time, instruction, and experience”<sup>41</sup>. O mais importante, entretanto, é a informação que vem logo a seguir: “Elegant and able artists may communicate their feelings and their discernment to others, and thus excite *taste* in a nation, which, without them, had never known its refined pleasures”<sup>42</sup>. Os tratados de música são, sem dúvida alguma, formas de educação que remetem à ideia de bom gosto do tratadista, e por consequência, de toda a sociedade submetida à sua influência. Dessa forma, fica muito clara a posição de Fleuri (1923) em relação à preferência francesa pela flauta.

Mas não é apenas a flauta que configura a música francesa como um estilo ímpar em relação aos outros existentes. A clave e a afinação influenciam, da mesma forma que o instrumento, na percepção do gosto intelectual. Christopher Addington escreve em 1984 “In search of the Baroque flute: The flute family 1680-1750”. Trata-se de um artigo que, além de dar uma grande contribuição sobre a construção e utilização da flauta no repertório barroco (sobretudo o francês), também esclarece sobre a afinação e a clave francesas. De acordo com o autor, cada região possuía uma afinação própria, de forma que nas cortes italianas era comum esta ser mais alta, e na França, um pouco mais baixa<sup>43</sup>.

Addington atenta ainda para a existência de uma clave francesa diretamente relacionada à afinação mais baixa, muito comum nessa região, a clave de sol na primeira linha: “Until the early 1720s, all French flute music was written in the French violine clef (G1). In general, any music written in this clef would have been played at a tuning about a 3rd below  $a' = 415$ , that is about  $a' = 350$ ”<sup>44</sup>. Da mesma forma, os italianos utilizavam uma clave relacionada à afinação

---

<sup>39</sup> A obra *Traité de la Flûte traversière* de Hotteterre (1707) abre o caminho, na visão de Fleuri, para o desenvolvimento da flauta traverso como instrumento solista na corte e para a maior aceitação desta pelos músicos e pelo público *ibid.* p. 524.

<sup>40</sup> *ENCYCLOPEAEDIA BRITANNICA; or a Dictionary of Arts and Sciences, compiled upon a new plan. By a society of Gentlemen in Scotland*, v. III, Edinburg: 1771, p. 887-888.

<sup>41</sup> *Ibid.* p. 888.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> ADDINGTON, Christopher. In search of the Baroque flute: The flute family 1680-1750. *Early Music*, v. 12, n. 1, p. 34-47, fev. 1984.

<sup>44</sup> *Ibid.* p. 41.

mais alta, a clave de sol na segunda linha: “The Italians played at a much higher pitch than the French, using the modern treble clef (G2)”<sup>45</sup>.

Tão importante quanto definir o instrumentário e a afinação própria de uma região, é definir onde estes eram utilizados e em que contexto. Para o caso francês Albert Cohen, escreve em 1992 o artigo *L'état de la France: One Hundred Years of Music at the French Court*<sup>46</sup>, apresentando o manual administrativo *L'état de la France*, publicado entre 1649 e 1749, o qual foi importante para a caracterização da monarquia francesa e a difusão do absolutismo através da arte, sobretudo da música<sup>47</sup>. A partir de uma análise aprofundada daquele documento, o autor coloca em evidência práticas musicais desenvolvidas na França para a caracterização do sistema da corte.

É interessante notar, em primeiro lugar, que Cohen mostra duas divisões importantes da música na corte: a *musique de Chambre*, grupos de pequenos músicos que tocavam em ocasiões como o jantar do rei, a hora de dormir, as festividades da corte, etc.<sup>48</sup>; e a *Ecurie*, um grupo com maior número de músicos (geralmente madeiras, metais e percussão) que tocava nas festividades em locais abertos, marchas, chamadas dos militares reais, entre outras<sup>49</sup>. Esses dois grupos, e suas atividades, sem dúvida ocupavam um espaço de grande importância nos desenvolvimentos sociais, militares e políticos da corte.

Ainda na mesma linha de pensamento, Alexander Pilipczuk (1980)<sup>50</sup> demonstra, através de imagens, a importância da música no aspecto social da corte francesa. Ao definir o conceito de *concert* no período barroco, o autor apresenta um gênero característico da França que definitivamente influenciou na definição e no reconhecimento de uma sociedade dita ‘galante’ durante os séculos XVII e XVIII: o concerto privado<sup>51</sup>. O artigo atenta para a conotação que a expressão *un concert* tinha na época, muito diferente daquele dos dias atuais. Essa designação

---

<sup>45</sup> *Ibid.* O autor faz menção ainda a uma afinação comum na Inglaterra e outra nos países germânicos: “Those that have survived in Britain have pitches of about  $a'=405-15$ , while those in German-speaking countries are lower, at about  $a'=390$ ” *ibid.* p. 38.

<sup>46</sup> COHEN, Albert. *L'état de la France: One Hundred Years of Music at the French Court. Notes*, Second Series, v. 48, n. 3, p. 767-805, mar. 1992.

<sup>47</sup> *Ibid.* p. 767.

<sup>48</sup> “[...] playing for the king’s dinner and bed-time, for singing the graces, for evening entertainments and court festivities” *Ibid.* p. 772.

<sup>49</sup> “[...] music found not only in open-air entertainments, parades, and mounted festivities of the king’s stable, but also in the musical signals and calls of the military and the royal bodyguards, as well as in celebrations of the chapel and the chamber” *Ibid.* p. 773.

<sup>50</sup> PILIPCZUK, Alexander. The ‘Grand Concert dans um Jardin’ by Bernard Picart and the Performing Musical Arts at the French Court around 1700. Tradução de Neal K. Moran. *Tijdschrift van der Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, v. 30, n. 2, p. 121-148, 1980.

<sup>51</sup> “Such an intimate manner of music making was cultivated with passion in France as early as the second half of the 17th century as a distinction of a galant society” *ibid.* p. 124.

do século XVIII tem por *concerto* uma forma muito intimista e distinta de apresentação musical, feita nos jardins da corte e palácios para sociedades fechadas (de modo privado)<sup>52</sup>.

É importante reparar que ao final do texto, Pilipczuk afirma que já em 1723, quando começam os concertos públicos em Paris, e a performance musical adquiriu novas habilidades técnicas, as atitudes formais da corte e as normas musicais relacionadas a estas foram cada vez mais criticadas, paralelamente às críticas relacionadas à forma de viver associada à cerimônia da corte<sup>53</sup>. Essa informação esclarece não apenas que a primeira metade do século XVIII foi um momento de mudança de mentalidade cultural na Europa, mas também que o gosto muda em função do desenvolvimento social a ele relacionado.

Todos esses elementos analisados e exemplificados pela bibliografia provam que houve de fato um estilo tipicamente francês durante o período barroco, que é definido pelo tempo, instrução e reflexão, ou seja, o bom gosto. Cada região europeia teve o seu gosto desenvolvido de acordo com aquilo que lhes parecia tocar e afetar a alma de forma viva e sensível<sup>54</sup>. A França foi, sem dúvida, uma das regiões onde esse desenvolvimento se tornou mais explícito. Com a abundância de tratados e a necessidade de normatização do cerimonial de corte, a música francesa demonstra com mais clareza a relação entre gosto e norma, sendo possível identificar se a prática vinha antes da teoria ou o contrário, ou até mesmo se ambas se desenvolveram simultaneamente.

Será necessária uma comparação entre estilos para definir mais precisamente essa questão. Pois, apesar de ter existido uma forma própria de executar e compor a música francesa, esta foi certamente influenciada pela música italiana<sup>55</sup>, o segundo grande estilo musical da época. Italiano e francês são classificados por Quantz, como se verá adiante, como sendo os principais gostos da Europa até meados do século XVIII, porém, as semelhanças são muitas e a junção dos dois, no estilo germânico, faz surgir um novo gosto, ou *les goûts reunis*. É dessas particularidades de cada estilo, definidas por Quantz, e da interação entre eles que tratará o próximo capítulo.

O trabalho não se atém a um mero conflito de gostos. Pretende-se demonstrar como, através da dualidade gosto/norma musicais, foi possível desenvolver na França uma particularidade regional (assim como na península itálica e nas cortes germânicas), que age

---

<sup>52</sup> *Ibid.* p. 123.

<sup>53</sup> *Ibid.* p. 134.

<sup>54</sup> “[...] the mind must be touched and affected by it in a lively and sensible manner” *ENCYCLOPEAEDIA BRITANNICA*, 1771, p. 887.

<sup>55</sup> As unidades políticas das cortes na península itálica ou no território francês no século XVIII evidentemente não coincidem com as atuais fronteiras da França ou da Itália. No entanto, é possível falar de uma corte e de um estilo francês e/ou italiano.

simultaneamente à etiqueta da corte e influencia na honra e privilégios sociais atrelados ao sistema de estamentos, tal como demonstrou Norbert Elias.

No segundo capítulo, será feita também uma breve análise retórica da *Allemande. La Cascade de St. Cloud* de Hotteterre, com o objetivo de identificar os elementos de gosto e norma presentes na composição e sua relação com a identidade cultural francesa. Como conclusão pretende-se estabelecer uma relação entre a música francesa e a obra de Norbert Elias, na tentativa de demonstrar a maneira como essa arte influencia na etiqueta e no convívio social entre os cortesãos.

## 1. Os estilos musicais e o bom gosto definidos por Johann Joachim Quantz

Johann Joachim Quantz escreve o tratado *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*<sup>56</sup> em 1752 a fim de instruir os músicos de sua época no estudo da flauta traverso e da teoria musical. Seu trabalho pode ser considerado um guia para toda a interpretação musical de mais de um século<sup>57</sup>. Ao escrever sobre ornamentação e composição, o autor define claramente os estilos germânico, francês e italiano, que se desenvolveram e se estabeleceram durante a primeira metade do século XVII até a data da publicação do livro.

O capítulo mais importante dessa obra, sobre esse assunto, é o capítulo XVIII: *How a Musician and a Musical Composition Are to Be Judged*<sup>58</sup>. Nele o autor ensina como julgar uma peça e um músico no século XVIII. Esse julgamento, afirma Quantz, deve ser feito de forma indiscriminada<sup>59</sup> e a partir do conhecimento, não apenas das particularidades dos instrumentos musicais e dos cantores, mas, principalmente, do reconhecimento (e entendimento) dos principais “estilos nacionais”<sup>60</sup>. Esse reconhecimento passa pela noção de bom gosto do juiz, que deve ser definida seguindo-se a estética apropriada a cada estilo.

Quantz inicia o capítulo argumentando sobre a diversidade musical e a importância de atentar para esta na hora de julgar um concerto. Considera-a de suma importância, uma vez que,

---

<sup>56</sup> QUANTZ, *op. cit.* Originalmente intitulado *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, foi traduzido e comentado por Edward R. Reilly em 2001, edição consultada para o desenvolvimento deste trabalho.

<sup>57</sup> O autor descreve práticas musicais, principalmente, entre o fim do século XVII e a primeira metade do século XVIII, mas lança olhar, em alguns momentos, para práticas do início do século XVII e mesmo da renascença.

<sup>58</sup> QUANTZ, 2001, p. 295-342.

<sup>59</sup> “Everybody who wishes to judge something ought always to do so without prejudice, passion, or precipitation, and with equity and circumspection” *ibid.* p. 299.

<sup>60</sup> Quantz usa o termo *national styles* para argumentar sobre as particularidades da música de diferentes regiões da Europa. É importante ressaltar, entretanto, que a expressão *national*, utilizada pelo autor, não designa um país ou uma nação no sentido contemporâneo do termo, com fronteiras espaciais e culturais bem divididas, tal como se construiu nos séculos XIX e XX, mas sim, regiões, cada qual com uma cultura característica, geralmente fechada no âmbito da corte e da aristocracia locais.

se fosse possível para os músicos tocarem sempre com o mesmo gosto e proficiência, se perderia todo o prazer da música<sup>61</sup>.

Partindo do pressuposto de que existiram dois grandes estilos musicais diferentes (francês e italiano), e que estes influenciaram profundamente a Germânia criando um novo estilo, o autor divide sua argumentação em três partes principais: 1) música italiana; 2) música francesa; e 3) música germânica (estilo *galante*), alternando entre as categorias música vocal e instrumental.

A primeira menção aos estilos nesse capítulo encontra-se no oitavo parágrafo, em que a caracterização correta das músicas francesa e italiana fica esclarecida. Para Quantz, cada música deve estar caracterizada de acordo com seu estilo próprio. Ele exemplifica primeiro com a ornamentação, de forma que não se deve tocar uma peça francesa lenta, da mesma forma que se toca um *Adagio* italiano, ou o contrário<sup>62</sup>. Isso descaracteriza o movimento e não agrada o público, tornando o julgamento infrutífero<sup>63</sup>. É advertida também a impossibilidade de um francês julgar um italiano, porque estão “prejudicados em favor de seu próprio país e sua música nacional”<sup>64</sup>.

Impossível notar que logo no início de sua argumentação Quantz define, de forma geral, sua perspectiva de bom gosto. Qual seja: o reconhecimento da diversidade musical, de forma a utilizá-la em favor da boa música; o respeito às regras de composição e interpretação; e o cuidado de escolher o repertório de acordo com o público presente no concerto.

Os tipos de ornamentação também entram na regra do bom gosto na música barroca e são descritos em outros capítulos, como por exemplo no capítulo XII: *What a Beginner Must Observe in His Independent Practice*. Aqui percebe-se uma divisão muito clara entre os estilos francês e italiano: enquanto a música italiana está relacionada à ornamentação livre<sup>65</sup>, a música francesa possui a maioria dos ornamentos estabelecidos pelo compositor<sup>66</sup> e pelas regras de execução dos tratados.

---

<sup>61</sup> “If it were possible for all musical artists to play with the same proficiency, and with the same taste, we would miss the greatest part of our pleasure in music, because of the lack of an agreeable variety” QUANTZ, 2001, p. 295.

<sup>62</sup> Quantz esclarece essa questão em um capítulo anterior, cap. XIV *Of Manner of Playing the Adagio*. O *Adagio* na obra de Quantz é caracterizado de duas formas diferentes: “it may be viewed in the accordance of the French or the Italian style. The first requires a clean and sustained execution of the air, and embellished with the essential graces, such as appoggiaturas, whole and half-shakes, mordents, turns, *battemens*, *flattemens*, &c., but no extensive passage-work or significant addition of extempore embellishments. [...] In the second manner, that is, the Italian, extensive artificial graces that accord with the harmony are introduced in the Adagio in addition to the little French embellishments” *ibid.* p. 162.

<sup>63</sup> *Ibid.* p. 299.

<sup>64</sup> “[...] prejudiced in favor of their country and their national music” *ibid.*

<sup>65</sup> Foi denominada por Quantz como *passage-work*, ou seja, aquela em que o intérprete adiciona notas livremente à composição – tais como arpejos e escalas, ou coloratura no caso dos cantores – a fim de demonstrar suas habilidades técnicas.

<sup>66</sup> Esses ornamentos são definidos pelo autor como *essencial graces*, ou seja, trinados e mordentes por exemplo, que também são utilizados na música italiana ao mesmo tempo que a ornamentação livre.



Em seguida, o tratado apresenta as principais diferenças entre a música vocal e a instrumental, além de acentuá-las ao comparar instrumentistas e cantores dos estilos francês e italiano. Primeiro, são definidas genericamente as duas formas: “Vocal music is intended for the church, the theatre, or the chamber. Instrumental music is likewise performed in all these places”<sup>67</sup>. A partir dessa definição, os dois estilos podem ser caracterizados com mais precisão.

Assim, para julgar uma peça instrumental, Quantz aconselha ao juiz ter um bom conhecimento das características<sup>68</sup> de cada uma delas e dos instrumentos necessários para a execução. É possível perceber que o autor começa definindo o bom gosto em função das particularidades de cada estilo e forma composicionais. Mas, é interessante perceber como ele se utilizará dessas mesmas particularidades para defender seu ideal de boa música, unindo-os em um novo tipo de concerto, o *concerto galant*.

São determinadas, primeiramente, as regras para o *concerto grosso*, o qual necessita de um grande corpo acompanhador e um lugar maior para sua performance, além de ser tocado de forma séria e em tempo moderado<sup>69</sup>. Esse tipo de *concerto* se caracteriza ainda por ser majestoso e mais harmônico do que melódico. Por outro lado, concertos jocosos, alegres e melódicos, requerem um menor corpo acompanhador e menor sala de concerto – que são os denominados *chamber concertos*<sup>70</sup>. E mais adiante, Quantz define também a estrutura do *concerto* do século XVIII: deve ser composto por três movimentos, o primeiro rápido (geralmente um *Allegretto*, de tempo não muito rápido<sup>71</sup>), o segundo lento (diferente do primeiro em estrutura rítmica, métrica e tonalidade<sup>72</sup>), e o terceiro rápido (também diferente do primeiro, em ideias e métrica<sup>73</sup>).

É interessante notar que todas as afirmações de Quantz em relação aos *concertos* são normas de como compor no estilo *galant* de meados do século XVIII. Ao criticar a forma de se compor o *Adagio* italiano em tempos mais antigos<sup>74</sup>, o autor expõe maneiras de tocar e compor

---

<sup>67</sup> *Ibid.* p. 305.

<sup>68</sup> As características das peças tocadas na época de Quantz são apresentadas em vários momentos do tratado, mas estão especificamente descritas nos capítulos XII e XIV, onde o autor argumenta como se deve proceder ao tocar peças lentas (*Adagio*) e peças rápidas (*Allegro*). É ainda mais específico ao descrever vários tipos de movimentos, no capítulo XVII, item 26, de forma que um movimento rápido deve ser tocado da seguinte maneira: “lively, very light, nicely detached, and very short bow-stroke”; e um movimento lento: “requires the greatest moderation of tone, and the longest, most tranquil, and heaviest bow-stroke” *ibid.* p. 231. Estas indicações foram dadas aos instrumentistas de cordas friccionadas da orquestra, mas o caráter do movimento é totalmente aplicável aos outros instrumentos e ao solista.

<sup>69</sup> *Ibid.* p. 311.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> Pode ser um movimento sério, jocosos, majestoso, ou sério e majestoso *ibid.* p. 313.

<sup>72</sup> Ou seja, se o primeiro *Allegro* está escrito em uma tonalidade maior, o *Adagio* deve estar em uma tonalidade menor ou alguma próxima àquela do primeiro movimento, por exemplo *ibid.*

<sup>73</sup> Se o primeiro movimento for sério, por exemplo, o último deve ser alegre e jocosos *ibid.* p. 314.

<sup>74</sup> Provavelmente durante o século XVII.

próprias da música dessa região, determinando a prática da ornamentação livre como sua principal característica:

In former times the Adagio was usually set in a very dry and plain fashion that was more harmonic than melodic. The composers relinquished to the performers that which they should have done themselves, that is, make the melody sing; and the performers could do so only by adding many graces.<sup>75</sup>

No trecho acima fica claro que quando o autor expõe sobre o *concerto* nesse formato, refere-se apenas à música italiana, uma vez que, como bem demonstrou Fleuri (1923), o *concerto* só começa a se tornar popular na França com os *Concerts spirituel* de Philidor, em 1725<sup>76</sup>.

Ao continuar a explanação sobre peças instrumentais, é apresentada a *overture*. Esta surgiu com a ópera francesa, assim como o *concerto* surgiu na península itálica<sup>77</sup>, e teve como principal representante Lully<sup>78</sup>. À *overture*, são atribuídas as seguintes características: “requires a grave and majestic opening, a brilliant and well-elaborated principal subject, and a good mixture of various instruments such as oboes, flutes, and hunting horns”<sup>79</sup>. Esta citação é particularmente interessante, pois, não apenas revela um estilo musical próprio francês (majestoso e brilhante, sobretudo), como também a preferência destes pelos instrumentos de sopro; enquanto que o *concerto* (na forma italiana) tem como corpo acompanhador basicamente os instrumentos de cordas friccionadas<sup>80</sup>.

O equivalente, em ideias e propósito, à *overture* na Itália, é a *sinfonia*. Da mesma forma, eram a *sonata* para os italianos, e a *suite* para os franceses. Segundo os autores Grout e Palisca (2007), a música solo italiana (além do *concerto solo*) era a *sonata*, que tinha como um dos principais objetivos mostrar o virtuosismo do instrumentista<sup>81</sup>. Sua forma era geralmente: lento-rápido-lento-rápido, de modo que os nomes dos andamentos indicavam o afeto geral da peça – por exemplo, *Allegro* ou *Vivace* para os rápidos, e *Adagio* ou *Andante* para os lentos.

A *suite*, por outro lado, deve suas origens aos germânicos<sup>82</sup>, mas foi na França que se estabeleceram uma linguagem e um estilo próprios de cada dança<sup>83</sup>. Essa forma tipicamente

---

<sup>75</sup> QUANTZ, 2001, p. 313-314.

<sup>76</sup> FLEURI, 1923, p. 530. Os *Concerts spirituel*, ou *Concerts Italiens*, foram uma série de apresentações de óperas e peças instrumentais italianas em Paris entre 1725 e 1790, no *Palai des Tuileries*, com o intuito de levar a cultura estrangeira ao público francês e impulsionar o desenvolvimento do novo *estilo galant*, que pretendia a universalidade através da mistura entre os estilos. Cf. a esse respeito GROUT; PALISCA, 2007, p. 479.

<sup>77</sup> “The lot of the French with their overtures is almost the same as that of the Italians with their concertos” QUANTZ, 2001, p. 316.

<sup>78</sup> Quantz também comenta, é claro, sobre o trabalho de compositores alemães como Handel e Telemann, que, em sua opinião, foram mais eficientes que Lully na composição de *overtures* *ibid.*

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> Sobre a preferência dos franceses pelos instrumentos de sopro, sobretudo a flauta, e dos italianos pela família do violino, Cf. FLEURI, 1923, p. 517-530 *passim*.

<sup>81</sup> GROUT; PALISCA, 2007, p. 406.

<sup>82</sup> *Ibid.* p. 350.

<sup>83</sup> *Ibid.* p. 351.

francesa da *suite* se encontra definida de modo muito claro em praticamente todos os tratados de música da época, sobretudo no *Versuch* de Quantz. Assim, a partir do item 56 do capítulo XVII, onde o autor trata das questões de métrica<sup>84</sup>, são definidas as características principais de algumas danças. Essas características estão diretamente relacionadas às notas pontuadas<sup>85</sup>, de forma que em uma *entr e*, por exemplo, essas notas devem ser tocadas bem rápidas<sup>86</sup> e de maneira mais rítmica possível. É isso que garante o estilo majestoso da peça.

Até o momento, a partir das informações fornecidas pelo tratado de Quantz, foi possível perceber com muita clareza que o bom gosto está associado ao regionalismo, ou seja, cada região da Europa produziu um estilo característico de música ao preferir elementos distintos seja de instrumentação, ornamentação ou estilos de composição. Dessa forma, o barroco configura-se como um período de intensa produção cultural pautada na individualidade e especificidade regional.

Nos próximos itens, Quantz argumenta sobre a diversidade dos estilos<sup>87</sup> e aponta, mais uma vez, os franceses e italianos como os principais de sua época, de forma que as outras regiões da Europa imitaram e adotaram algumas caraterísticas próprias de cada um deles<sup>88</sup>. Começa apresentando algumas características da música de Jean-Baptiste Lully: sua obra, além de apreciada por toda a Europa mesmo após sua morte<sup>89</sup>, se caracteriza pela mistura de estilos<sup>90</sup>. Além disso, desenvolveu um estilo próprio de  pera francesa ao introduzir a *ouverture* no início da peça e dar ao *ballet* um papel essencial para a execução da obra<sup>91</sup>.

O tratadista afirma que, desde a morte de Lully, a música italiana mudou consideravelmente sua estrutura, enquanto que a música francesa continuou praticamente a mesma. Isso teria acentuado ainda mais as diferenças entre os dois estilos<sup>92</sup>. Essa mutabilidade da música italiana estaria relacionada com a grande distinção que existia entre os cantores e os

---

<sup>84</sup>   interessante notar que Quantz atenta, neste momento, para uma semelhança entre a métrica italiana e a francesa, no sentido de que a mesma métrica binária (  ou *C barre*) usada comumente pelos italianos e denominado *ala breve*, também é usada em algumas danças francesas, tais como *gavottes*, *bourr es*, *rigaudons*, etc. A diferença está apenas na not  o: em música francesa utiliza-se um grande 2 como fórmula de compasso, em vez do  , como era comum na Itália. Cf. QUANTZ, 2001, p. 290.

<sup>85</sup> *Dotted notes*.

<sup>86</sup> "All dotted notes are treated in the same manner if time allows; and if three or more demisemiquavers follow a dot or a rest, they are not always played with their literal value, especially in slow pieces, but are executed at the extreme end of the time allotted to them, and with the greatest possible speed, as is frequently the case in overtures, *entrées*, and *furies*" *ibid.* p. 290-1.

<sup>87</sup> *Diversity of style*.

<sup>88</sup> QUANTZ, 2001, p. 320.

<sup>89</sup>   importante notar que mesmo passado quase um século da morte de Lully, muitas de suas óperas continuaram sendo apresentadas nos teatros de Paris, respeitando as regras do estilo de  pera francesa antigo estabelecidas por ele.

<sup>90</sup> *Ibid.* p. 321.

<sup>91</sup> Lully foi, durante o reinado de Luís XIV, sem dúvida o compositor mais importante da música francesa. Desenvolveu e organizou, a partir de seu profundo conhecimento das obras italianas e do bom gosto francês, um estilo próprio da França, tornando-a uma região distinta de qualquer outra em toda a Europa. Sobre essas questões Cf. HARNONCOURT, 1982, p. 231-237 *passim*.

<sup>92</sup> QUANTZ, 2001, p.321.

instrumentistas italianos – assim como entre os compositores de música vocal e música instrumental. Os cantores não admitiam que os instrumentistas pudessem cativar o público tão bem quanto eles com as ideias cantadas, e se consideravam em estado de superioridade em relação aos instrumentos<sup>93</sup>. Assim, os compositores, tanto de música vocal quanto de música instrumental, procuravam explorar ao máximo o virtuosismo do gênero para o qual compunham. É impossível deixar de observar, dessa forma, que essa busca pelo virtuosismo, e consequentemente, pela novidade, com o intuito de atrair a atenção do público, tornaram-se características fundamentais da música italiana do século XVIII, influenciando a música de compositores ingleses e germânicos, sobretudo, como é o caso de Handel, por exemplo<sup>94</sup>.

Apesar dos instrumentistas explorarem de forma majestosa as técnicas do seu instrumento, é a música vocal – sobretudo a ópera – que Quantz considera como peça fundamental do estilo italiano. Para o autor, os cantores tiveram seu ápice nos primeiros trinta anos do século XVIII, onde as músicas de Pistocchi<sup>95</sup> e Corelli<sup>96</sup> são indicadas como bons exemplos “da admiração que pode ser produzida a partir da voz humana”<sup>97</sup>. O estilo italiano pode ser resumido, em termos gerais, sob uma forma predominantemente vocal (mesmo que a composição seja instrumental<sup>98</sup>), livre e rica em inventividade e expressividade, e voltada para o virtuosismo do intérprete e a novidade<sup>99</sup>.

Enquanto o estilo italiano é representado no *Versuch* como um estilo mutante e ávido de experimentação, o estilo francês é, ao contrário, mais rígido e ligado à tradição. Essa música é caracterizada, principalmente, por ser apropriada para a dança e a bebida. Está voltada para a diversão do público, mais do que para a exploração técnica do instrumento ou canto. Os franceses, afirma o autor, tocam suas peças com muita distinção e precisão, sem ornamentar livremente o *Adagio* ou se empenharem em tocar passagens exageradamente difíceis, de modo que as ideias do compositor são mais respeitadas e o acompanhamento orquestral é melhor<sup>100</sup>.

---

<sup>93</sup> *Ibid.* p. 323.

<sup>94</sup> Georg Friedrich Händel (1685-1759), anglicizou seu nome para George Frideric Handel, possui a maioria de sua obra em estilo italiano, provando também a influência deste estilo na Inglaterra. Cf. CUDWORTH, Charles. Handel and the French Style. In *Music & Letters*, v. 40, n. 2, p. 122, abr. 1959.

<sup>95</sup> Francesco Antonio Mamiliano Pistocchi (1659-1726).

<sup>96</sup> Arcangelo Corelli (1653-1713).

<sup>97</sup> Tradução do autor. “[...] of the admiration that can be produced from the human voice” QUANTZ, 2001, p. 322.

<sup>98</sup> Quantz considera uma pena que a maioria dos instrumentistas italianos se desviaram da maneira requerida para a performance vocal *ibid.* p. 328. Essa afirmação é particularmente interessante, porque confirma a ideia, desde a Renascença, de que toda a música instrumental deve ser baseada na música vocal. É a crença de que o som emitido pela voz humana e, portanto, um instrumento divino, tem soberania sobre todos os outros instrumentos confeccionados pelo homem, que são, dessa forma, imperfeitos.

<sup>99</sup> “[...] you cannot deny that the Italians have skill in playing, insight in to music and richness in the invention of beautiful ideas, and that they have brought singing to a greater perfection than any other nation” *ibid.* p. 328.

<sup>100</sup> *Ibid.*

A mesma regra se aplica ao canto na França: é mais falado do que cantado, e não aspira ao virtuosismo. Segundo Quantz, é a língua francesa um dos principais fatores que impede a execução de grandes ornamentações de forma livre<sup>101</sup>, de maneira que a música requer mais agilidade da língua para o pronunciamento claro das palavras, do que destreza do peito<sup>102</sup>. Afirmar ainda que os franceses careciam de bons cantores, de maneira que as composições para esse gênero eram relativamente mais fáceis tecnicamente se comparadas às mesmas composições em estilo italiano. Assim, as árias podiam ser facilmente cantadas por amadores, além de que, a única distinção que esses cantores possuíam em relação aos de outros povos, era sua superioridade na capacidade de atuar<sup>103</sup>.

Percebe-se aqui que o bom gosto, ainda que seja uma escolha, não se baseia em uma escolha arbitrária, mas é construído também a partir de limitações e/ou facilidades das habilidades técnicas dos músicos, ou mesmo em função de características totalmente físico-corpóreas, como é o caso da língua. Como foi observado anteriormente, Beverly Jerold apresentou recentemente uma medida de bom gosto derivada de uma limitação técnica ao afirmar que a *inégalité* foi uma forma didática de ensinar o ritmo aos músicos iniciantes<sup>104</sup>. É importante afirmar: o gosto não parte de uma escolha arbitrária; ele deriva, principalmente, de problemas de execução e do desenvolvimento dos padrões criados a partir desses problemas (como as *notes inégales* a favor do ritmo ou canto falado em função da língua). Dessa forma, esses padrões são normatizados de modo a caracterizar um estilo.

Quantz analisa também essas diferenças a partir de considerações sobre a composição na França:

The *French* proceed very scrupulously in *composition*. In their church compositions, to be sure, you find greater restraint than in those of the Italians, but also greater aridity. They prefer diatonic rather than chromatic progressions. In melody they are more straightforward than the Italians, for the sequence of the ideas can nearly always be divined, but they are less rich in invention. [...] While the Italians seek for the most part to save the beauties of the composition for the principal part [...], the French, on the other hand, ordinarily place more emphasis on the bass.<sup>105</sup>

E ainda, sobre as óperas, comenta: “Yet what French operas lack in vivacity, because of the slight difference between arias and recitatives, is compensated for by choruses and dances”<sup>106</sup>.

A partir dessas afirmações é possível ter uma ideia muito clara do tipo de música produzido nas duas regiões, bem como de características culturais particulares de cada uma.

---

<sup>101</sup> *Passage-work*.

<sup>102</sup> “French arias have a spoken rather than a singing quality. They require facility of the tongue, for pronouncing the words, more than dexterity of the throat” QUANTZ, 2001, p. 328.

<sup>103</sup> *Ibid.* p. 329.

<sup>104</sup> A esse respeito Cf. *ibid.* p. 8.

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> *Ibid.*

Mas Quantz também aponta algumas semelhanças entre os estilos. Primeiro, é questionada a pureza de estilo das peças tanto francesas quanto italianas: a influência da música francesa na ópera italiana acontecia desde o início do século XVIII, de forma que na península itálica os compositores de ópera procuravam, cada vez mais, se assemelhar quanto às características das tragédias teatrais da França<sup>107</sup>. E segundo, argumenta também sobre a mudança dos temas das óperas em Roma, enquanto que em Paris continuava-se a produzir temas de fábulas<sup>108</sup>, confirmando, mais uma vez, a resistência da música francesa ao novo e à mudança.

Mais adiante, Quantz fala das performances dos concertos em público. De acordo com sua experiência, em Roma não é possível encontrar peças francesas sendo tocadas nem em público nem em âmbito privado, muito menos cantores franceses foram importados para a região. Ao contrário, na França, é possível ouvir óperas italianas em espaços públicos, e *arias*, *concertos*, *trios* e *solos*, em espaços privados<sup>109</sup>. Observa ainda que foram importados inúmeros cantores, instrumentistas e compositores italianos para a corte francesa<sup>110</sup>.

A partir desse momento, é interessante notar que o compositor começa a definir melhor o estilo alemão. Inicia afirmando que ambos os tipos de ópera, e música instrumental, eram executados pelos germânicos tanto em concertos públicos como em privados a mais de setenta anos. Porém, pelo menos vinte anos antes de sua época, a música francesa, com exceção do *ballet*, não era muito ouvida na Germânia, enquanto que a música italiana, por causa do constante aperfeiçoamento de seu estilo, tinha mais prestígio e encantava mais o público<sup>111</sup>. Apesar disso, o consumo da cultura e dos costumes franceses não saiu de moda até aquele momento, nem para os germânicos, nem para outras regiões da Europa como Espanha, Portugal, Inglaterra, Polônia e Rússia<sup>112</sup>.

Pode-se ter a ideia de que o estilo alemão se caracteriza somente pela mistura entre os dois estilos citados. Mas Quantz afirma, em determinado momento de sua obra: “I have travelled through these two countries with the express intention of profiting from that which is

---

<sup>107</sup> “Although their foremost operatic poets have taken great pains, especially from the beginning of this century, to purge their operas of many extravagances, and to make them conform to the rational taste of the French tragic theatre as much as possible” *ibid.* p. 330.

<sup>108</sup> *Ibid.*

<sup>109</sup> *Ibid.* Quantz menciona o *Concert Italien* no *Palais des Tuileries*. Também denominado *Concert Spirituel*, evento bastante popular em Paris, que começou em 1724 inicialmente dirigido por Anne Danican Philidor, que tinha por objetivo tornar conhecidos na França outros estilos musicais, principalmente o estilo italiano. Sobre essa questão, Cf. FLEURI, 1923.

<sup>110</sup> *Ibid.* p. 333. Aqui, o autor cita o nome de Pacchini como um dos cantores italianos mais famosos residente na França. Mas, é interessante destacar ainda, o nome de Lully. Batizado como Giovanni Batista Luli, se naturalizou francês mais tarde e foi o diretor da *Académie Royale de Musique*, na corte de Luís XIV, organizando e aprimorando as regras de composição e execução da música francesa do século XVII. Obviamente, trouxe consigo características da música italiana, mais especificamente de Roma, baseando-se nesse estilo para desenvolver a ópera francesa e dar grande importância ao *Ballets de Cour*. Cf. nota 44.

<sup>111</sup> QUANTZ, 2001, p. 333.

<sup>112</sup> “The majority of the peoples of Europe, and particularly the Germans, love all the good things the French have produced, their language, writings, poetry, etiquette, customs and fashions” *ibid.*

good in the music of both, and what a said about both styles is based on the evidence of my own eyes and ears”<sup>113</sup>. É importante levar em consideração, a partir desta afirmação, que aquilo que foi escrito no tratado sobre o que é bom ou ruim dos dois estilos, é mais uma visão estilística do compositor baseada no estilo musical de sua época (*galant*, portanto) e de sua região, do que um senso comum europeu sobre o bom gosto. Pode-se confirmar, então, aquilo que foi dito anteriormente acerca do gosto: este se configura a partir das exigências estilísticas de um tempo, de mudança constante, moldando-se às preferências estilísticas de cada época. O tratado de Quantz pode ser inserido, dessa maneira, em um período de transição; é um momento em que os estilos já existentes encontram-se bem definidos, mas já decadentes em detrimento de um novo. O estilo *galant* configura-se como uma nova medida de bom gosto, o qual pretende a universalidade a partir da particularidade, ou seja, a junção do particular francês com o italiano organizou-se, inicialmente, na forma germânica e no estilo *galant* percorrendo pela Europa outra maneira de pensar a arte e gosto.

A partir do item 84 desse capítulo, o autor evidencia alguns desenvolvimentos que ocorreram na música de sua região, principalmente durante o início do século XVIII. Para ele, a identidade musical alemã começa a ser construída a partir das obras de Mattheson<sup>114</sup> e Keiser<sup>115</sup>: o primeiro escreveu o tratado *Der musikalische Patriot* (1728), que preza pela defesa da história da música e atenta para o fato de que Cousser<sup>116</sup> introduziu em Hamburgo, o novo estilo de cantar das óperas italianas; e o segundo é rememorado nesta obra pela distinção de suas composições, já no novo estilo alemão<sup>117</sup>.

Quantz afirma que muitos cantores, instrumentistas e compositores franceses e italianos, mantinham serviços em várias cortes germânicas, da mesma forma que muitos músicos alemães haviam viajado para várias regiões da Europa, considerando, em suas composições, tudo o que se entendia por bom gosto naqueles locais. E, finalmente, o autor comenta quase ao fim do capítulo:

If one has the necessary discernment to choose the best from the styles of different countries, a *mixed style* results that, without overstepping the bounds of modesty, could well be called *the German style*, not only because the Germans came upon it first, but because it has already been established at different places in Germany for many years, flourished still, and displeases in neither Italy nor France, nor in other lands.<sup>118</sup>

---

<sup>113</sup> *Ibid.* p. 335.

<sup>114</sup> Johann Mattheson (1681-1764).

<sup>115</sup> Reinhard Keiser (1674-1739).

<sup>116</sup> Johann Sigismund Cousser (1660-1727).

<sup>117</sup> QUANTZ, 2001, p. 340.

<sup>118</sup> *Ibid.* p. 341.

Imediatamente depois, fornece algumas informações sobre como misturar os estilos corretamente, construindo o que denominou um “bom estilo que é universal”<sup>119</sup>.

No início deste capítulo, se encontra a seguinte afirmação: “Music, then, is an art that must be judged not by personal whims, but by certain rules, like the other fine arts, and by *good taste acquired and refined through extensive experience and practice*”<sup>120</sup>. A última frase dessa citação é de extrema importância, e muito valiosa, para entender em que consiste ter bom gosto na sociedade do século XVIII. Percebe-se, em primeiro lugar, que o gosto é, acima de tudo, construído e adquirido através do estudo e da prática.

Durante todo o desenvolvimento da obra, principalmente nos capítulos anteriores, é possível ter com clareza quais são essas práticas e experiências que o autor julga necessárias para o desenvolvimento do bom gosto musical. Em primeiro lugar, deve-se pensar no público. É importante agradá-lo e inspirar-lhe as paixões para que a música seja considerada de bom gosto:

If a composer knows how to manage this matter [the mixture of different ideas] successfully, and by this means to inspire the passions of the listener, it may justly be said that he has achieved a high degree of good taste, and that he has, so to speak, found the musical philosopher’s stone.<sup>121</sup>

Inspirar as paixões do público também se refere ao intérprete, uma vez que é esperado dele que siga as regras de execução e ornamentação, como é o caso da música francesa, ou que ornamente livremente e de forma criativa os *Adagios* na música italiana. Que o intérprete entenda de harmonia no momento da ornamentação, que respeite as características indicadas pelos andamentos dos movimentos e/ou das danças, que atente para a afinação correta das notas, que respeite a intenção e o lugar onde é possível fazer uma boa cadência<sup>122</sup>, que desenvolva as ideias de acordo com o(s) afeto(s) próprio(s) da tonalidade em que a música foi composta<sup>123</sup>, etc. Em suma, o bom gosto é saber tocar de acordo com estilo para o qual a música foi composta.

Assim, o bom gosto na França, mais do que em qualquer outro lugar da Europa, pela sua abundância e clareza de regras, torna-se visível através da execução de sua música. Foi escolhida para análise, tema do próximo capítulo, uma obra francesa do início do século XVIII

---

<sup>119</sup> Tradução do autor. “[...] if, I say, all these things are unanimously observed, in time a *good style that is universal* can be introduced in music” *ibid.* p. 342. Quantz fornece, nesse momento, informações importantes também para o estilo *galant* e a forte pretensão de universalidade da música própria desse estilo. Sobre essas questões, Cf. GROUT; PALISCA, 2007, p. 477-479.

<sup>120</sup> Grifo meu. QUANTZ, 2001, p. 297.

<sup>121</sup> *Ibid.* p. 319.

<sup>122</sup> Cf. *ibid.* cap. XV *Of Cadenzas*, p. 179-195.

<sup>123</sup> Sobre os afetos das tonalidades, Quantz não faz referência direta em seu tratado, ou dedica um capítulo específico com relação a essa questão. Mas, pincela em alguns momentos o que ele denomina *passions*, como complementares da ideia sobre a qual o tipo de movimento se refere. Cf. *ibid.*, p. 133-134; para as paixões referentes ao *Allegro*. E Cf. *ibid.*, p. 163-164; para as paixões referentes ao *Adagio*.



de Jacques-Martin Hotteterre, com a finalidade de exemplificar e tornar mais clara a ideia que se tinha de *bon goût* naquela região, de forma a qualificá-la como distinta em relação às outras. O capítulo está dividido em norma e gosto, começando pela regra, com o intuito de demonstrar a trajetória desta como legitimadora do gosto.

## 2. O *bon goût* francês na obra de Jacques-Martin Hotteterre le Romain

Jacques-Martin Hotteterre (1674-1763) pertencia a uma família de músicos e construtores de instrumento de sopro muito populares na França do século XVII<sup>124</sup>. Essa boa reputação da família como luthiers facilitou sua entrada para os grandes nomes da música francesa da época, ocupando o cargo de *Flûte de la Chambre du Roy*.

Mais do que um bom instrumentista, Hotteterre mantinha maior reputação como teórico<sup>125</sup>, estabelecendo regras de composição e execução de sua música ao publicar tratados e livros de peças. Entre suas obras mais importantes destaca-se o *Premier Livre de pieces* (1715)<sup>126</sup>, onde escreve, de forma muito didática, peças para flauta com acompanhamento, além de um prefácio contendo uma tabela com a ornamentação utilizada nas mesmas, escrita especificamente para aquele instrumento<sup>127</sup>.

Escreveu também outras obras igualmente importantes como o método *Principes de la Flûte* (1728)<sup>128</sup>, um tratado sobre os princípios técnicos da flauta traverso – assim como da flauta doce e do oboé – e da música francesa em geral, do qual são exemplos o *Premier* e o *Deuxième Livre de pieces*, mesmo que tenham sido escritos anteriormente<sup>129</sup>. E publica, além disso, em 1719, a obra *L'Art de Preluder*<sup>130</sup>, com exemplos de prelúdios<sup>131</sup> para flauta solo e

---

<sup>124</sup> GIANNINI, Tula. Jacques Hotteterre le Romain and his father, Martin. *Early Music*, v. 21, n. 3, p. 377-395, ago. 1993. Neste artigo, Giannini baseia-se em documentos de compra e venda, casamentos e inventários, obtidos em Minutier Central, Archives Nationales de France, para descrever a vida musical de Hotteterre na corte de Luís XIV. Segundo Borjon de Scellery, citado indiretamente pelo autor, os Hotteterre eram tidos como: “the ‘most esteemed’ makers of woodwind instruments and in particular of musettes and flutes” *ibid.* p. 378.

<sup>125</sup> FLEURI, 1923, p.527.

<sup>126</sup> HOTTETERRE, Jacques-Martin. *Premier Livre de pieces pour la flûte-traversiere, et autres instruments*. Paris, Oeuvre V, 1715.

<sup>127</sup> Isso inclui o oboé e a flauta doce, para os quais o tratado também foi escrito. As tabelas de ornamentos encontradas em tratados franceses são geralmente direcionadas ao instrumento para o qual as peças foram compostas. François Couperin, por exemplo, apresenta uma tabela de *agrèmens* visivelmente diferente da de Hotteterre, voltada para a execução no cravo. Cf. COUPERIN, François. *L'art de Toucher le Clavecin*. Paris, 1716, p. 19-20.

<sup>128</sup> HOTTETERRE, Jacques-Martin. *Principes de la Flute Traversiere, ou Flute D'Allemagne. De la Flute a Bec, ou Flute Douce. Et du Hautbois*. Estienne Roger, Amsterdam, 1728.

<sup>129</sup> Os dois livros datam de 1715, quatro anos antes do *L'Art de Preluder* e treze antes dos *Principes de la Flute*. É interessante notar que as regras escritas em ambos os tratados se aplicam perfeitamente às peças que integram os *Livres de pieces*.

<sup>130</sup> HOTTETERRE, Jacques-Martin. *L'Art de Preluder sur la Flûte Traversiere, sur la Flûte a bec, sur le Hautbois, et autres Instrumens de Dessus*. Paris, Oeuvre VII, 1719.

<sup>131</sup> Uma forma particularmente francesa, onde o músico ornamenta de modo livre afim de testar a acústica do local do concerto.

algumas explicações sobre aspectos técnicos da música francesa, tais como a prática da transposição e a métrica<sup>132</sup>.

O apelido *le Romain* pode ter sido dado a Hotteterre em referência ao tempo que passou em viagem a Roma, contudo, não se sabe exatamente se essa foi a verdadeira razão<sup>133</sup>. De fato, o músico passou algum tempo naquela cidade e, quando retornou, trouxe consigo uma grande influência italiana, que expressou-se fortemente em sua música<sup>134</sup>.

É interessante notar que o momento no qual Hotteterre escreve suas obras mais importantes, sobretudo *L'Art de Preluder*, é um período de abertura cultural francesa<sup>135</sup>, principalmente em relação à música italiana<sup>136</sup>. Montagnier, em *Royal peculiar: the music and patronage of Philippe of Orléans, Regent of France* (2007)<sup>137</sup>, deixa claro a inclinação para a música italiana de Philippe d'Orléans durante o período de Regência na França (1715-1722). Nesse artigo, o autor atenta para a maior liberdade das composições da época influenciadas pelo estilo italiano, caracterizando, dessa forma, um período de novidade artística e intelectual<sup>138</sup>.

A música de Hotteterre deve ser vista com particular atenção, uma vez que obedece às tradições francesas à época de Lully, mas, ao mesmo tempo, abre espaço para o novo estilo italiano de Arcangelo Corelli (1653-1713)<sup>139</sup> – segundo Byrt (2000) a influência deste último foi essencial para definir o estilo de Hotteterre<sup>140</sup>. Mais do que isso, suas composições exprimem, ao mesmo tempo, a noção do bom gosto francês já consolidado e o início de uma nova fase da música francesa, mais livre e aberta às influências estrangeiras.

A *Troisième Suite* do *Premier Livre de pieces* apresenta-se, assim, como uma fonte particularmente interessante para o estudo da música do século XVIII, uma vez que emprega as formas tipicamente francesas que se desenvolveram durante o século XVII – sobretudo o primeiro movimento, *Allemande La Cascade de St. Cloude* – da mesma forma como utiliza

---

<sup>132</sup> O tratado, em geral, é nada menos do que vários exercícios de ornamentação livre – não da mesma forma como na Itália, é importante ressaltar. Essa ornamentação, entretanto, deve seguir regras relacionadas à harmonia. Assim, Hotteterre fornece explicações práticas a este respeito como as tonalidades, os modos maiores e menores, modulações, métrica (fórmulas de compasso), etc.

<sup>133</sup> DOUGLAS, Paul Marshall. Translator's introduction. *Jacques-Martin Hotteterre: Principles of the Flute, Recorder and Oboe*. Nova York, Dover, 1983, p. X.

<sup>134</sup> O tratado *L'Art de Preluder* do autor é um bom exemplo dessa influência, pois, apesar de tratar de uma forma particular da França, que é o prelúdio, é possível encontrar passagens tipicamente italianas de ornamentação: arpejos em progressão harmônica e diminuições, por exemplo. Sobre o estilo de ornamentação italiano Cf. QUANTZ, 2001, p. 136-161.

<sup>135</sup> Sobre a abertura cultural da França para a música italiana Cf. MONTAGNIER, Jean-Paul C. *Royal peculiar: the music and patronage of Philippe of Orléans, Regent of France*. *The Musical Times*, v. 148, n. 1899, p. 51-62, verão 2007.

<sup>136</sup> Não que não tenha existido influência italiana na França de Luís XIV. Pelo contrário, a música de Roma sempre esteve presente em Paris, caracterizada como *goût italien*. Cf. ADDINGTON, 1984, p.41.

<sup>137</sup> MONTAGNIER, *op. cit.*

<sup>138</sup> *Ibid.* p. 52.

<sup>139</sup> GIANNINI, 1993, p. 382.

<sup>140</sup> "I find Hotteterre's constant references to Italia genres highly significant and his liberal use of quotations from Corelli and Mascitti does seem very persuasive" BYRT, 200, p.104.

motivos tipicamente italianos – bastante explícito no último movimento da suíte, *Gigue L'Italienne*.

O documento pode ser encontrado no site da *Bibliothèque nationale de France* na forma impressa e editada por Le Sieur Foucault em 1715<sup>141</sup>. Consta ainda de 47 páginas, das quais: a primeira é a capa, com informações referentes ao local e a data de publicação; na segunda, encontra-se uma cópia do *Privilège du Roy*, ou seja, a autorização do rei para a publicação de tal obra, bem como um pequeno catálogo com as obras do autor publicadas até aquele momento; na terceira e quarta páginas, um agradecimento e dedicatória do autor ao rei; na quinta, o *Avertissement*, adiantando algumas especificações sobre as peças, os instrumentos para os quais foram compostas, a necessidade da modulação para o caso de tocá-las na flauta doce, e os ornamentos utilizados – estes últimos exemplificados por uma tabela ao fim da página; e na última, uma *table* com a numeração das páginas referentes a cada peça do livro.

Quanto às peças que compõem o documento: cinco são *suittes*, compostas, cada uma, de movimentos variados – sempre iniciadas ou por um prelúdio (*suittes* 1, 2 e 3) ou por uma *Allemande* (*suittes* 4 e 5) – referindo-se, geralmente, a alguma pessoa, localidade ou estado de emocional; uma peça para duo de flautas; e uma peça para flauta solo (*Echos pour la flûte traversiere seule*). A peça analisada neste trabalho é a *Troisième Suite*, que está entre as páginas 21 e 26 de acordo com a numeração do documento. É composta de cinco movimentos na seguinte ordem: *Allemande. La Cascade de St. Cloud, Sarabande. La Guimon e Double, Rondeau. Le plaintif, Menuet. Le mignon, Gigue. L'Italienne*.

Aqui, ater-se-á ao primeiro movimento da suíte, *Allemande. La Cascade de St. Cloud*. Em primeiro lugar, por possuir uma imagem retórica relativamente simples de ser compreendida, uma cascata; em segundo lugar, porque coloca em evidência elementos do *bon goût* especificamente francês do século XVIII, que é o problema deste trabalho.

É importante ressaltar, inicialmente, alguns caracteres gerais da peça, fundamentais para entendê-la em partes. Algo notório em toda a composição do barroco é sua notação musical. É extremamente raro encontrar sinais de dinâmica e interpretação musical nas partituras impressas ou manuscritos originais<sup>142</sup>. No máximo, como encontramos nesse livro de Hotteterre<sup>143</sup>, estão escritos alguns ornamentos e indicações de andamento.

---

<sup>141</sup> <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010064h/f1.image.r=Hotteterre,%20Jacques.langPT> (acesso em 10/09/2014).

<sup>142</sup> Na música Italiana esses elementos podem ser encontrados com mais frequência. Cf. por exemplo os manuscritos de Francesco Maria Veracini em *Sonate a Violino o Flauto Solo e Basso, Venezia, 1716*. Prima Ristampa, 1997; onde encontram-se em alguns momentos, principalmente nos movimentos rápidos, as indicações *piano* ou *forte*.

<sup>143</sup> O próprio autor confirma essa prática ao afirmar sobre a escrita dos ornamentos nas obras francesas: “Ces agréments ne se trouvent pas marquez dan toutes les pieces de musique, e ne le sont ordinairement que dans celles que les maîtres écrivent pour

É muito comum encontrar alguns motivos em peças do repertório barroco que não são apresentados nos tratados, ou o são de forma não muito clara. Isso se deve, com certeza, a um conhecimento comum entre intérpretes, compositores e público. Um código que todos entendiam e reproduziam sem a necessidade de uma regra escrita<sup>144</sup>. O que tornava a execução dessas peças, muitas vezes, de forma quase intuitiva<sup>145</sup>.

Alguns elementos retóricos também precisam ser definidos antes de começar uma análise da partitura, pois dizem respeito ao caráter da peça e ao que ela se refere. Sem dúvida, a informação mais importante que consta no documento é o nome da própria peça: *Allemande. La Cascade de St. Cloud. A Cascade de St. Cloud*, localizada no *Château de Saint-Cloud*, hoje *Le Parc de Saint-Cloud*, perto de Paris, é uma cascata monumental. Ao olhá-la de frente se assemelha a uma gigantesca escadaria por onde escorre a água, leve e fluida. Esse é, portanto, o movimento (a imagem) sobre o qual toda a música está embasada, a fluidez da água em consonância com a magnificência da cascata.

Assim, todos os outros elementos da música devem ser articulados de acordo com a imagem da cascata. O tipo de movimento e a tonalidade já ajudam a construir esse tipo de imagem. Para isso, é necessário conhecer o significado de cada palavra que aparece na partitura e a regra relacionada a ela. Uma das maiores fontes que temos sobre termos específicos da música barroca é o *Dictionnaire de musique* de Sébastien de Brossard (1710). Ele define *allemande* da seguinte forma: “Symphonie grave, ordinairement à deux temps, souvent à quatre; Elle a deux Reprises qu’on jouë chacune deux fois.”<sup>146</sup>. Na tradução inglesa de 1740, feita por James Grassienau, encontramos a seguinte definição: “a sort of grave and solemn music, whose measure is full and moving.”<sup>147</sup>.

O que parece definir com maior precisão o tipo dessa peça é a palavra *grave*. Mas, o que significa um movimento com característica *grave* nesse período? No mesmo dicionário, de 1710, *grave* significa: “qu’il faut battre la mesure & chater ou jouër gravement, posément, avec majesté”<sup>148</sup>. Não define de forma muito clara para nós, atualmente, sendo necessária a consulta de outro dicionário, contemporâneo, para um entendimento mais preciso. A definição

---

leurs ecoliers” HOTTETERRE, 1728, p. 32. Essa é também a justificativa para sua opção em escrever praticamente todos os ornamentos em seus *Livres de Pièces*.

<sup>144</sup> Se não fosse o prefácio da obra jamais saberíamos, por exemplo, que todas as suítes do livro, que foram originalmente escritas para flauta traverso, podem ser tocadas em qualquer instrumento que leia o *dessus* como o oboé, o violino ou a flauta doce. Onde esta última deve transpor as peças uma terça maior acima. HOTTETERRE, 1715, *Avertissement*, p.1.

<sup>145</sup> O que é muito parecido com a música hoje em dia. Não é necessária a leitura de tratados para entender e executar a música do presente, pois esta faz parte da própria vida e do cotidiano do homem contemporâneo.

<sup>146</sup> BROSSARD, Sébastien de. *Dictionnaire de musique*. Sixieme edition. A Amsterdam, chez Pierre Mortier, 1710 P. 9.

<sup>147</sup> GRASSINEAU, James. *A Musical Dictionary*. London: Printed for J. Wilcox, 1740. P. 4.

<sup>148</sup> BROSSARD, 1710, 43.

do dicionário Le Robert é a seguinte: “Qui se comporte, agit avec réserve et dignité”, e propõe os sinônimos “austère, digne, posé, sérieux”<sup>149</sup>.

A tonalidade é outro elemento retórico fundamental. No caso da peça em análise, a tonalidade é Sol maior. Para os barrocos, cada tonalidade representava um sentimento ou um estado de espírito. Isso se explica pelo profundo apreço que tinham pela antiguidade clássica<sup>150</sup>, sua arte e retórica. Assim, a arte naquela época era extremamente retórica, tudo tinha um significado, era em função de algum código, alguma mensagem, não havia nada fora do contexto em um quadro.

Na música isso pode se expressar pelo afeto atribuído à tonalidade – nesse caso, estamos falando da *Teoria do Afetos* de Aristóteles, estudo que influenciou praticamente toda a estrutura composicional da música ocidental europeia. Alguns compositores definem com exatidão os afetos para essa tonalidade. Charpentier (1690): “doucement joyeux”; Mattheson (1713): “Beaucoup d’insinuation, de bagoût, de brillant. Convient aussi bien aux choses sérieuses qu’aux gaies”; e Rameau (1722): “Convient aux chants tendres et gais, ou encore au grand e au magnifique”<sup>151</sup>.

O próprio movimento da peça e sua construção evidenciam essa magnificência. Por exemplo, a grande quantidade de saltos, que devem ser tocados ritmicamente precisos (sem *pointer*), por mais que estejam sempre em movimento descendente. Isso, combinado ao movimento melódico das notas em graus conjuntos e as cadências (sempre com notas pontuadas) acentua, devido ao contraste, o caráter sério da *Allemande*.

Sobre os ornamentos, a sua função não é menos importante. Em primeiro lugar, existe uma regra muito bem fundamentada sobre a ornamentação barroca francesa. Diferentemente do estilo de ornamentação livre italiana, a francesa possui uma série de regras e locais específicos em que podem ser aplicadas. No livro em questão encontram-se a maioria deles escritos pelo compositor, mas isso não era comum – o intérprete precisa saber exatamente onde colocar os ornamentos sem que o compositor precisasse escrevê-los.

O ornamento mais característico da peça é, sem dúvida, o *coulement*. *Couler* em francês significa: “Faire passer (um liquide) d’un lieu à un autre - transvaser”<sup>152</sup>. Pode ser interpretado como “escorregar por entre os dedos”, algo bem fluido como a água. O ornamento *coulé* é uma ligadura, onde duas ou mais notas são tocadas sequencialmente sob um mesmo ataque. O

---

<sup>149</sup> Dictionnaire Le Robert de poche plus. Paris, 2013, p. 336.

<sup>150</sup> No caso dos franceses esse classicismo estava na Grécia, não em Roma, a qual achavam um tanto “bárbara”. BAZIN, German. Barroco e Rococó. - 2ª. ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 119.

<sup>151</sup> Disponível em: <http://www.musebaroque.fr/Documents/tonalites.htm>.

<sup>152</sup> Dictionnaire Le Robert de poche plus. Paris, 2013, p. 159.

*coulement*, ou *coulé de tierce*, consiste em uma *appogiatura* em *coulé* com a nota procedente se o intervalo entre estas for uma terça descendente, sendo tocado ainda no tempo anterior.

Esse movimento, do ponto de vista retórico, produz a sensação no ouvinte de que as notas estão escorregando de uma para outra, como água. Isso se encaixa perfeitamente na intenção do compositor de demonstrar os movimentos de uma cascata. Contudo, nenhum *coulement* foi marcado na partitura. Era sabido na época que sempre que uma nota proceder um *trillo* e formar com a anterior uma terça descendente, é de bom gosto a aplicação de um *coulé* entre ambas.

Após apresentar alguns conceitos importantes que regem o caráter da peça, é interessante agora demonstrar como a norma se articula em favor da imagem *La Cascade de St. Cloud* e do bom gosto musical francês.

## 2.1. Norma

Primeiramente, a música é composta de um motivo, apresentado no primeiro compasso, que é reforçado em outras partes da peça, ora ornamentado, ora em outro tom, ora na primeira voz, ora no baixo contínuo, sempre relembrando a estrutura principal.

A primeira informação sobre a qual o leitor se depara é a palavra *Piqué*, escrita acima do primeiro compasso. Segundo Sebastien de Brossar, *piqué* significa: “to separate and divide the notes one from another, in a plain and distinct manner”<sup>153</sup>.

Na figura número 1) encontramos um movimento descendente do arpejo nas duas vozes. O *piqué* deve ser aplicado nessa passagem. A regra é mencionada em vários tratados de música do século XVIII, mesmo que indiretamente, como é o caso do *Principes de la Flûte* de Hotteterre: os movimentos com saltos são sempre rítmicos, sem se utilizar de *inégalité*<sup>154</sup>. Quantz afirma claramente no *Versuch* ao tratar das características de um movimento *Grave*: “in very large leaps, however, each note must be articulated separately”<sup>155</sup>.

1)



<sup>153</sup> GRASSINEAU, 1740, p. 181.

<sup>154</sup> “Le *Tu* est le plus en usage, & l’on s’en fert presque par tout; comme sur les Rondes, les Blanches, les Noires, & sur la plus grande partie de Croches: car lorsque ces dernieres sont sur la même ligne, ou qu’elles sautent, on prononce *Tu*” HOTTETERRE, 1707, p. 21.

<sup>155</sup> QUANTZ, 2001, p. 167.

A primeira nota, porém, é uma anacruse de quarto de tempo. Pela regra isso deve ser tocado como um ornamento, como se houvesse uma nota pontuada antes. Como se sabe, na música francesa as notas pontuadas são sempre mais alongadas fazendo com que a próxima nota seja mais curta e rápida. Isso dá a sensação de maior movimento e de impulso para frente.

Da mesma forma, acontece em outros momentos onde se encontra algo parecido com essa figura. É o caso, por exemplo, do começo da segunda parte da música. Aqui, como mostra a figura 2), depois da *reprise*, a voz do baixo faz a mesma figura, como uma pequena *coda*<sup>156</sup> em direção ao final da primeira parte da música. Em seguida, o *dessus* faz um desenho muito parecido aproveitando o fim da nota longa (ré) do baixo como impulso. A intensão é muito parecida com a do início, como se a música estivesse começando novamente.

2)



Algo com que o intérprete deve se preocupar na execução da música francesa são os ornamentos, sua aplicação e execução. De fato, existem regras bem explícitas sobre a ornamentação, não apenas da música francesa, mas da música barroca em geral, detalhadas em tratados e livros de peças. Sobre essa obra especificamente, encontramos uma breve explicação dos ornamentos utilizados em uma tabela, demonstrando a execução de cada um deles<sup>157</sup>

3)



Os ornamentos mais utilizados nessa peça são o *tremblement* e o *coullement*. O primeiro, também denominado *trillo* em italiano ou *shake* em inglês, é um ornamento presente em todos os estilos musicais do barroco, de forma que as regras para ele determinadas são praticamente as mesmas em qualquer estilo. A regra principal, entretanto, é a de que todos os *trillos*,

<sup>156</sup> “Coda (que traduzindo do idioma italiano para o português quer dizer *cauda*) é a seção com que se termina uma música. Nesta seção o compositor ou arranjador poderá ou não utilizar ideias musicais já apresentadas ao longo da composição”. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Coda\\_\(m%C3%BAsica\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Coda_(m%C3%BAsica)).

<sup>157</sup> Hotteterre em *Principes de la Flute* apresenta um detalhamento maior de todos esses ornamentos, Cf. os capítulos VIII e IX do *Traité de la Flute Traversiere*, p. 21-33. Sobre as regras de ornamentação para o barroco em geral Cf. QUANTZ, 2001, p. 91-100.

independentemente do estilo do repertório, sempre se iniciam pela nota superior<sup>158</sup>. O *coulement* se assemelha à *appoggiatura*, porém não nos mesmos padrões propostos por Quantz<sup>159</sup>. Hotteterre define uma regra para sua utilização: “l’on doit faire un coulement, presque dans tous les intervalles de tierce en descendant”<sup>160</sup>.

A escrita desses dois ornamentos percorre toda a música, sendo fundamentais para a caracterização da mesma, tanto em questão de estilo quanto em questão de retórica. Em vários momentos é possível encontrar essas regras executadas exatamente como foram escritas.

4)



5)



Nas figuras 4) e 5), por exemplo, observa-se a escrita de dois *tremblements*. Ambos se direcionam para a cadência, o primeiro precedido por notas em grau conjunto, o segundo, por notas pontuadas. A diferença se encontra na execução, que vai depender da posição de cada um em relação ao contexto geral da música. De qualquer forma, a regra será a mesma: o *trillo* começa pela nota superior – no primeiro, pela nota si e no segundo, pela nota fá sustenido.

6)



Na figura 6), essas duas sequências de terça menor descendente ornamentadas com *tremblement* sobre a primeira nota requerem necessariamente a aplicação de um *coulement* entre a primeira e a segunda nota. Nota-se que em nenhum momento da música o símbolo do *coulement* aparece da forma como demonstrado na tabela que acompanha o prefácio do livro. Isso se deve a uma formalização entre intérpretes e compositores, de forma que essa figura já era bem conhecida entre os músicos e não precisava ser representada.

<sup>158</sup> “Each shake begins with the appoggiatura that precedes its note”, *ibid.* P. 103.

<sup>159</sup> *Apoggiatura* na definição de Brossard: “is when in any part of a song there are two notes that are some distance from one another, as a third or fifth; and in playing such passage the Musician puts in small intermediate notes ascending or descending”, GRASSINEAU, 1740, p. 5.

Para Quantz, como também para outros tratadistas alemães do século XVIII, a *appoggiatura* é um ornamento que se inicia no tempo forte, ou seja, no lugar da nota original tomando metade de seu tempo, e não no contratempo como fazem os franceses. Entretanto, é interessante notar que Quantz se utilizava dos dois tipos de *appoggiatura* ao determinar *passing appoggiaturas* como ornamentos que caem fora do tempo QUANTZ, 2001, p.93-100, *passim*.

<sup>160</sup> HOTTETERRE, 1715, *Avertissement*, p.1.



7)



Na figura 7), da mesma forma. O *trillo* se completa com um *coulement*. O movimento deve ser bem rítmico porque se articula em saltos e praticamente sem apoio ou impulso, uma vez que está sendo executado no tempo fraco. O impulso, nesse caso, é dado pela voz do baixo que toca sempre o tempo forte.

Alguns desses ornamentos podem ser encontrados também em outros estilos, mas nem sempre são executados da mesma forma e com a mesma intenção que na música francesa. Um ornamento tipicamente francês, que não está representado na tabela acima, é o *flattement*. Hotteterre deixa muito claro em seu prefácio ao *Premier Livre de Pièces*, e mais detalhadamente em *Principes de la Flûte*, que o *flattement* deve ser feito em quase todas as notas longas<sup>161</sup>. Contudo, a quantidade de notas em que este ornamento está presente, bem como a intensão dada a ele, ou seja, mais fraco ou mais forte, vai depender muito mais do bom senso e do conhecimento do gênero pelo artista do que da regra em si. Sobre a execução das notas, Hotteterre define a *inégalité* ou *pointer* da seguinte forma:

On fera bien d'observer que l'on ne doit pas toujours passer les Croches également & qu'on doit dans certaine Mesures, en faire une longue & une breve; ce qui se regale aussi par le nombre. Quand il est par on fait la preière longue, la seconde breve, & ainsi des autres. Quand il est impair on fait tout le contraire; cela s'appelle pointer<sup>162</sup>.

Essa é uma regra particular da música desse período, é esse movimento que dá a impressão de leveza na música e, principalmente no caso da música francesa, proporciona a elegância e a distinção próprias das peças do barroco.

## 2.2. Gosto

No primeiro movimento da música é possível perceber, se executado de acordo com as regras dos tratados, a água em movimento sobre a cascata. Como demonstrado na figura abaixo, o movimento é um arpejo descendente de Sol M. A palavra *Piqué*, acima do pentagrama, indica a forma como se deve tocar essas notas: curto e rítmico. Esse é também o motivo da peça, o

<sup>161</sup> “[...] presque sur toutes les notes longues” *ibid.*

<sup>162</sup> HOTTETERRE, 1707, p. 22.

que indica que a música voltará, de quando em quando, a essa figura inicial. Note ainda que a voz do baixo contínuo faz o mesmo desenho reforçando a ideia do *dessus*.

8)



A primeira nota é uma *levare*<sup>163</sup> e como tal deve ser entendida aqui como figura de retórica. Se observarmos atentamente a estrutura da figura veremos que esta é uma anacruse do quarto tempo, que se move em direção ao primeiro tempo do primeiro compasso. Sabe-se que o primeiro tempo de um compasso de métrica quaternária é o tempo mais forte, o que significa um impulso (ou peso) maior em relação aos outros tempos do compasso. É exatamente a execução, o mais rápido quanto possível dessa *levare*, entendida como um ornamento (como se houvesse uma nota duplamente pontuada no lugar da pausa)<sup>164</sup>, que dará o impulso necessário para que a próxima nota saia forte e todas as outras se expressem como consequência desse primeiro movimento, como o primeiro jato de água que cai sobre as “escadas” da cascata.

Ainda sobre esse pequeno trecho, é possível perceber, ao ouvi-lo, toda a magnificência da *Cascade de St. Cloud*. É importante levar em consideração as palavras de Quantz sobre as notas pontuadas: “dotted notes generally express something of the majestic and sublime”<sup>165</sup>. A *levé* do início da música indica o movimento de uma nota pontuada que gera as outras, em movimentos saltados tocadas como *piqué*.

Na figura 9), no início da segunda parte da música, vemos o mesmo movimento relembrando a ideia inicial. Aqui é como se a música começasse novamente, o *élan* vem da *coda* do baixo ao final da primeira parte. É um movimento que ao mesmo tempo em que encerra algo também inicia alguma coisa nova – nesse caso, o motivo novamente.

<sup>163</sup> Em francês, *Levé*, significa: “C’est le Tems de la Mesure où on leve la main ou le pied; c’est un Tems qui suit & precede le frappé; c’est par conséquent toujours un Tems foible” ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique*. Paris, chez la Veuve Duchesne, 1768. P. 263.

<sup>164</sup> Na música francesa, as notas pontuadas são uma representação aproximada do que realmente deve ser tocado. Essas notas, nesse tipo de música são um pouco mais estendidas, ocupando parte do tempo da próxima nota. A impressão é de que a nota possui um duplo pontuado.

<sup>165</sup> QUANTZ, 2001, p. 224.

9)



A própria tonalidade da peça também deve ser analisada como atribuidora de sentido retórico. Sua escolha obviamente não foi arbitrária. De acordo com J. P. Rameau (1683-1764), a tonalidade de Sol M é “Convient aux chants tendres et gais, ou encore au grand e au magnifique”<sup>166</sup>. Essa descrição se assemelha perfeitamente à arquitetura majestosa da cascata.

A ornamentação também é um forte artifício retórico da música barroca. Apesar de existirem inúmeras regras sobre a ornamentação francesa, é importante ter em mente que essas mesmas regras foram instituídas com base em preceitos preestabelecidos do que era agradável e o que não era agradável ser ouvido. A forma como é executado cada ornamento está intimamente ligada ao gosto (ou bom senso) e à retórica.

Um ornamento essencial utilizado em qualquer estilo musical é o *trillo* ou *tremblement*. *Trillo* : “C’est souvent la marque qu’on doit battre fort vite alternativement, ou l’un après l’autre deux Sons en degré conjoints comme *fa, mi*, ou *mi, re*, &c. De maniere qu’on commence par le plus haut, & qu’on finisse par le plus bas, & c’est là proprement la *Cadence* ou le *Tremblement* à la Française”<sup>167</sup>. Esse movimento repetitivo pode ser feito mais rápido ou mais devagar, mais curto ou mais longo; o que determina seu tamanho e velocidade é a intenção que se deseja dar àquela nota ou trecho. Por exemplo, na imagem abaixo os dois *tremblements* representados são de ideias diferentes.

10)



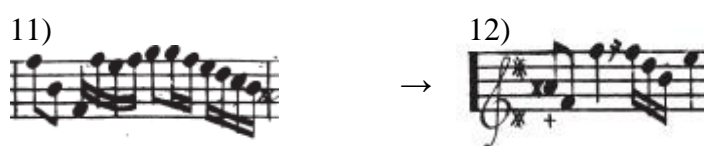
O primeiro *tremblement* indica uma ideia de movimento para frente, isso se acentua pelas notas precedentes em movimento descendente. O ornamento deve ser tocado de maneira bem energética para dar essa sensação. O movimento também é em direção ao final, pois as notas procedentes formam uma cadência.

<sup>166</sup> Disponível em: <http://www.musebaroque.fr/Documents/tonalites.htm>.

<sup>167</sup> BROSSARD, 1710, p. 192.

O segundo, pelo contrário, é bem curto e simples. A ideia aqui não é de dar movimento, mas “frear” a música. O trecho é uma pequena extensão da cadência, o som vai “morrendo” aos poucos até sumir por completo, e então começa algo novo em outra altura. Pela regra, seria necessário aplicar um *coulement* após o segundo *tremblement*. Porém, essa norma pode ser quebrada em função do gosto. Como foi dito, as cadências são sempre muito rítmicas e o *coulement* pode tirar um pouco dessa tensão. Nesse momento não é agradável se utilizar de excesso de ornamentos, por isso a melhor opção seria um *tremblement*, curto e suave, direcionando-se imediatamente para a próxima nota – e o fim da frase.

Sobre o uso do *coulement*, embora a regra diga que se deve utilizá-lo em intervalos de terça descendente, é mais importante verificar o sentido que está sendo tomado pela música; é este que irá definir se é de bom gosto ou não utilizar um ou outro ornamento em determinada passagem. Por exemplo, é interessante notar na figura 12) que o *tremblement* precedido por um intervalo de terça maior é precedido pelo movimento em grau conjunto descendente da figura 11).



Esse movimento descendente justifica retoricamente o uso do *coulement* após o *tremblement*. Isso se justifica, além da regra, pela necessidade de representar melhor o movimento de cascata que a música sugere. Essa forma se repete algumas vezes ao longo da *Allemande*.



Na figura 13) encontramos o mesmo motivo, agora como acompanhamento da melodia principal que está sendo executada pelo baixo contínuo. É muito comum as vozes inverterem seu papel em alguns momentos da música. Aqui é importante que o baixo soe como a primeira voz e o *dessus* soe como baixo contínuo. Assim, para que o contraste entre as vozes seja bem evidente, é necessário que a primeira soe um pouco mais rítmica que a segunda. O baixo por sua vez, apesar de ser rítmico como diz a norma, pode gozar de um pouco mais de liberdade em relação ao tempo de execução das notas.

É interessante notar que esta voz possui uma pausa antes de cada grupo de semicolcheias. Se se deixar levar pela regra, a primeira e a terceira nota de cada compasso (neste caso as semínimas si, mi e ré) deve parar de soar no momento em que entra a pausa. Contudo, de acordo com o bom gosto e também para dar ideia de movimento e continuidade, a pausa é tida mais como uma indicação de dinâmica – nesse caso *piano* – do que de silêncio propriamente dito. Assim, o final de cada nota longa se estende levemente para o tempo seguinte, tornando o grupeto de semicolcheias procedente uma consequência do impulso dado pela primeira nota. Ao mesmo tempo estas também são o impulso para a próxima nota, como um ornamento, uma *levare*.

Essa figura aparece por toda a extensão da música, sendo aquela que proporciona maior movimento. Nessas duas figuras, por exemplo, encontramos o mesmo movimento, sendo que no segundo exemplo está transposto uma oitava abaixo do primeiro.

14)



15)



Todos os grupos de semicolcheias podem ser considerados como *levare* para o próximo tempo de acordo com a regra. Além disso, também podem ser vistos, assim como os outros tantos movimentos descendentes presentes na música, como o escorregar da água sobre as pedras da *Cascade de St. Cloud*.

Ainda sobre os ornamentos, aquele mais característico da música francesa é o *flattement*. Apesar de ser recomendado pelo próprio compositor utilizá-lo em praticamente todas as notas<sup>168</sup>, essa informação deve ser analisada com cuidado. De fato, a utilização do *flattement* em peças francesas é frequente, principalmente em movimentos lentos, de forma que esse ornamento confere mais leveza à peça. Contudo, não se pode esquecer de que no barroco o exagero não é bem visto. Quantz diz que a ornamentação deve ser feita de acordo com o bom senso, do contrário a peça fica chata e sem valor<sup>169</sup>.

<sup>168</sup> “On observera qu’il faut faire des flattements presque sur toutes les notes longues, et qu’il les faut faire, aussi-bien que les treblements et battements, plus lentes ou plus précipités, selon le mouvement et le caractere des Pieces” HOTTETERRE, 1715, *Avertissement*, p. 1.

<sup>169</sup> “Variations must be undertaken only after the plain air has already been heard; otherwise the listener cannot know if variations are actually present (...) If you wish to vary something, you must always do it in such fashion that the addition is still more agreeable in the singing phrases, and still more brilliant in the passage-work, than they stand as written (...) A long series of quick notes does not always suffice. They may, indeed, excite admiration, but they do touch the heart as easily as the plain notes (...) Here also a great abuse has crept in (...) If you indulge a passion for variation prematurely, before having acquired some taste in music, your spirit becomes so accustomed to this excess of motley notes, that eventually it can no longer endure a plain air (...) If a plain air does not touch him whom executes it, it can make but a slight impression on his listeners” QUANTZ, 2001, p.139.

No caso do *flattement* é importante analisar atentamente a música, tanto a sua forma estrutural quanto sua direção retórica, para se ter certeza dos locais onde este faz-se necessário. É interessante notar que mesmo nesta obra a indicação desse ornamento é rara. Tendo conhecimento disso, e da informação dada por Hotteterre no *Avertissement*, pode-se concluir que a utilização do *flattement* fica a cargo do interprete, tendo este necessariamente que ser conhecedor das regras de composição e atentar para o bom gosto da ornamentação francesa.

Assim, pode se ter uma ideia sobre em quais notas utilizar o *flattement* e em quais não utilizar. Por exemplo, na primeira parte da música, e na segunda parte pela primeira vez em que for executada, não é aconselhável utilizá-lo demasiadamente. Apesar da música começar com uma entrada de frente se comparado ao teatro, ou seja, muito expressiva e com um caráter forte, ela é sempre muito contida, séria. Não é necessário mostrar ao ouvinte todas as possibilidades do instrumento de uma só vez, mesmo porque se a música demonstrar todas as suas intenções logo no início o interprete certamente não terá mais nada novo para surpreender o ouvinte durante sua execução. E isso é o que confere muito da elegância da música barroca: surpreender o público sem ousar mais do que o necessário.

Quando dá-se a *reprise*<sup>170</sup>, entretanto, é o momento de se utilizar com mais frequência não apenas o *flattement*, mas também outros ornamentos que não estão indicados na partitura. Quantz deixa muito clara a importância da *reprise* ao falar sobre repetições e exemplificar como proceder adequadamente nesses casos:

You will see at the same time that subsequent variations must not be always of the same sort. This is particularly in the repetition of the same ideas, in which you must add or omit something the second time the ideas appear. If, for example, in two measures in (f) were to be repeated, and were played a second time just as they are written, the listener would be less satisfied than if you were to choose one of the following variations under (g), (h), (i) or (k) instead of the plain air.<sup>171</sup>

Assim como o *coulement*, o *flattement* deve, segundo o bom senso, ser utilizado ou não em momentos bem específicos a depender do movimento retórico da peça, bem como de sua forma de composição.

---

<sup>170</sup> “Toute Partie d’un Air, laquelle se répète deux fois, sans être écrite deux fois, s’appelle *Reprise*” ROUSSEAU, 1768, p. 412.

<sup>171</sup> QUANTZ, 2001, p. 152.

16)



Como se observa na figura acima, não há nenhuma indicação para o *flattement* durante a primeira parte da peça. Analisando a primeira frase, que vai até a nota sol semínima do terceiro compasso, percebe-se que não é de bom gosto utilizar o ornamento. Isso em parte por ser a primeira vez em que é executada, em parte por ser a apresentação do motivo principal da peça. Este deve ser muito claro para que o ouvinte entenda e perceba-o no meio da música<sup>172</sup>, é isso que irá conduzi-lo para o entendimento total da peça<sup>173</sup>.

É no quinto compasso que o ornamento se fará necessário, nas semínimas lá e sol. O *flattement* dará mais leveza a essas notas e, uma vez que ele confere movimento às notas sobre as quais for aplicado, contribuirá com o movimento descendente que se segue, dando uma sensação de maior naturalidade.

Durante a segunda parte acontece da mesma forma, há momentos em que ele é necessário e outros que não. Por exemplo, onde temos a mesma figura da primeira parte porém mais aguda:

17)



Aqui, o *flattement* não é necessário, pelo menos durante a primeira vez. Como esse tipo de ornamento tem a função de destacar alguma parte da música, não seria de bom gosto utilizá-

<sup>172</sup> Toda música, por mais simples que seja, possui um motivo principal que é apresentado geralmente no início da peça e desenvolvido durante a música. Nesse período é muito comum encontrar a apresentação do motivo em sua forma mais simples, depois, durante o desenvolvimento, o mesmo reaparece, sendo ornamentado ou mudando de registro ou de tonalidade.

<sup>173</sup> É importante deixar claro que a percepção do intérprete e a percepção do ouvinte sobre uma peça em execução não é a mesma. O intérprete sempre está à frente do ouvinte, uma vez que este já conhece a peça e precisa ter controle sobre o que deseja que soe e de que forma quer que cada coisa soe. O ouvinte, entretanto, sempre está na expectativa; este se encontra em uma posição onde é sempre possível surpreendê-lo. As composições sempre possuem espaço para a surpresa que pode estar na execução de algum ornamento, ou em alguma modulação, ou em algum intervalo dissonante, etc. Na música francesa em especial, mas principalmente em qualquer música de corte, isso é indispensável. A música de corte é um tipo de diversão e como tal deve conter elementos de surpresa e excitação para manter os ouvintes atentos.



lo neste momento, uma vez que o destaque está na elevação da altura das notas. É a segunda vez que essa figura aparece na música, sendo que ela já vem de um movimento crescente que começa ao se iniciar a segunda parte da música. Na música barroca em geral não é necessário enfatizar aquilo que já está claro; as notas agudas podem ser interpretadas como uma indicação de clareza e reafirmação de uma ideia. Isso deve ser tomado com o dobro de cuidado quando se trata de uma música feita para um público conhecedor da retórica musical da época: a corte.

Na figura 18), o mesmo motivo aparece em dois registros diferentes.

18)



O primeiro registro (os três primeiros compassos) é a aparição desse motivo depois de um período rítmico (*piqué*). O *flattement* pode ser inserido aqui, pois é necessário ter contraste com o que antecedeu, sendo esta nota o começo de uma nova ideia, mais melódica.

O segundo registro (três últimos compassos) é uma continuação da ideia imediatamente anterior, mas com um sentido de repouso. O movimento aqui é em direção à cadência final, sempre em escala descendente. É interessante notar nesse caso que a composição se direciona cada vez mais para o grave, uma região da flauta não muito favorecida de som. A intensão é clara, fazer uma dinâmica de *piano* renunciando o fim da música.

Para que esse *piano* aconteça, a música deve diminuir um pouco o movimento, ou seja, os ornamentos devem ser mais suaves e simples – da mesma forma as notas devem ser mais rítmicas. O *flattement* não seria uma ornamentação de bom gosto nesse momento, uma vez que uma de suas funções é dar destaque às notas, o que as torna mais fortes.

Um possível lugar onde o *flattement* se faria necessário seria no penúltimo compasso onde há notas pontuadas, exatamente antes do *tour de chant*. Aqui o ornamento daria mais ênfase às notas pontuadas e, em combinação com o *tour de chant*, conferiria mais elegância e leveza em direção à cadência final.

O *tour de chant*, assim como o *flattement* é um ornamento que confere elegância e ainda mais movimento à peça. Aqui ele está escrito em quase todos os momentos possíveis de se usar, mas em muitas outras peças este não é escrito, ficando a cargo do intérprete determinar os lugares onde colocá-los.

Este último e tantos outros ornamentos podem – e devem – ser adicionados à música além do que a regra estipula em alguns momentos. Por exemplo, é caso da *reprise*. A *reprise* francesa



é como o *ritornelo* italiano: quando a música chega ao fim, ou alguma parte desta, deve-se voltar de onde está escrito o sinal de *reprise*. Contudo, como ficou observado nas palavras de J. J. Quantz, ao retornar um trecho, este jamais deverá ser tocado exatamente como na primeira vez; é necessário ornamentá-lo. E aqui mais uma vez entram os conhecimentos estilísticos e o bom gosto do intérprete. Ele consiste em não descaracterizar a música. Apesar de haver a possibilidade da ornamentação livre, nesse momento é necessário seguir as regras e ornamentar de acordo com o estilo. Seguir o estilo é, no final das contas, o bom gosto. Respeitar a norma mesmo nos pequenos detalhes, como a ornamentação de uma peça, é o que faz a honra de um cortesão; este, para que se sinta privilegiado perante a sociedade de corte, precisa necessariamente se manter dentro de um padrão estilístico, seja na forma da arte, dos gestos ou da fala. Esse jogo entre gosto e norma, em que um depende do outro, e um completa o sentido do outro para formar um estilo na arte, traduz um estilo de vida. Ao concluir este trabalho, pretende-se, portanto, demonstrar de que maneira a articulação entre gosto e norma ultrapassa o nível da música e se integra à sociedade como um fator determinante da política de corte.

## Conclusão

O *bon goût* é a norma colocada em prática. Cada detalhe da composição, os ornamentos, as cadências e até as intenções específicas para diferenciar dissonâncias e consonâncias, foram descritos pelos tratados de música de forma bem detalhada, restando poucas dúvidas acerca de sua execução. Isso, ao ser respeitado no momento da performance, era caracterizado pelo público como música de bom gosto, e somente dessa forma poderia ser devidamente apreciada.

Ao analisar o tratado de Quantz, essa questão fica muito clara. Quando o autor define as particularidades de cada estilo, aquilo que considera bom ou ruim para determinado tipo de peça está, de uma maneira bastante didática, delineando os parâmetros de bom gosto para a música de sua época. Para esse mesmo autor é necessário que cada estilo de composição, em conjunção com a performance do músico, esteja enquadrado nos padrões que lhes são atribuídos, levando em consideração ainda o público e a ocasião em que essa música é tocada. A música é de bom gosto, portanto, quando tocada de acordo com as expectativas do público, que, por sua vez, estavam condicionadas a uma estética padronizada pelos tratados e livros de peças dos compositores da corte.

A partir desses resultados foi possível perceber como o gosto se cria e se desenvolve na música do século XVIII. Importante lembrar a afirmação de Hotteterre, em determinado momento da sua obra, de que as músicas contidas naquele livro<sup>174</sup> foram apresentadas e executadas para pessoas que entendiam a linguagem da boa música e, por isso, podiam julgá-la verdadeiramente. Essa afirmação fica muito mais clara depois da análise de qualquer obra desse período, como a que foi realizada aqui, porque demonstra como esse *bon goût* é construído e internalizado pela sociedade de corte até se tornar, em determinado momento, algo tão natural que não fosse preciso sua menção nos documentos da época. Eram práticas que todos simplesmente conheciam e apreciavam.

Entretanto, qual a relação dessa arte, produzida sob moldes bem específicos, com a etiqueta e o cerimonial tão prezados pelos cortesãos do Palácio de Versalhes? Como o domínio da técnica musical pode ser articulado com o controle das emoções, e do comportamento minuciosamente observado em público de que se ocupa a análise historiográfica? Norbert Elias chega, de fato, a comparar – porém, rapidamente e com pouca profundidade – os elementos estéticos da arte com as regras de comportamento social da corte:

Aquela forma de arte que denominamos ‘classicismo’, por exemplo, é uma expressão da mesma atitude [com relação à etiqueta social]: a articulação exata, fria e clara da maneira de construir, o cálculo minucioso do valor do efeito e do prestígio, a ausência de qualquer adorno não planejado, de qualquer espaço para sentimentos fora do controle<sup>175</sup>.

Sua análise toma como ponto de partida a própria corte para explicar a arte e justificar as regras que lhe são atribuídas, mas o contrário também é verdadeiro:

A elaboração metódica da etiqueta, do cerimonial, do gosto, das vestimentas, da atitude e até da própria conversa tinha a mesma função. Cada detalhe constituía, então, uma arma na luta por prestígio, de modo que elaborá-los não servia somente para a representação ostentatória e para a conquista de maior status e poder, para a segregação em relação aos de fora, mas também marcava mentalmente as distâncias entre os membros da sociedade<sup>176</sup>.

Impossível deixar de notar, entretanto, nessa citação, um elemento quase sempre presente nas análises de fonte dos capítulos anteriores deste trabalho: a distinção. Ao observar que a construção do gosto leva à “segregação em relação aos de fora”, Elias não apenas atenta para uma preocupação que perpassa toda a sociedade de corte – tanto internamente, entre os próprios cortesãos e destes para com o povo, quanto externamente, entre as outras cortes da Europa – mas também, inconscientemente, confirma a divisão dos estilos musicais propostos por Quantz.

---

<sup>174</sup> HOTTETERRE, Jacques-Martin. *Premier Livre de pieces pour la flûte-traversiere, et autres instruments*. Paris, Oeuvre V, 1715. A informação está contida nas primeiras linhas do *Avertissement* da obra.

<sup>175</sup> ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p.127.

<sup>176</sup> *Ibid.* p. 126.

A necessidade de distinção, ou seja, de se diferenciar das regiões vizinhas, e até entre si mesmos, legou à França uma identidade cultural muito particular. Isso se manifestou em todos os tipos de arte, e na música, especialmente, sob a forma da música francesa. Para entender melhor essa questão, é interessante retomar as observações da *Encyclopaedia Britannica* acerca do vocábulo *taste*.

Para a *Encyclopaedia*, *taste* está intimamente ligado à regra, demonstrando que é através da educação formal e do hábito que ele é construído, solidificado e adquirido pela sociedade<sup>177</sup>. Porém, o mais interessante do verbete é a importância que concede às artes e à filosofia no que concerne à elaboração do bom gosto. Os artistas estariam, aqui, em posição privilegiada na sociedade, uma vez que são eles que, a partir de suas percepções de mundo e inclinações estéticas, determinam, ao estipularem as regras do fazer artístico, aquilo que é belo, bom e ruim.

Isso, com toda certeza, tinha impacto direto nas relações sociais e de etiqueta e cerimonial da corte – se tivermos arte e sociedade como altamente intercambiáveis. Assim, como ficou claro ao analisar a *Allemande. La Cascade de St. Cloud* de Hotteterre, a atenção e o cuidado que se deve ter para tocar corretamente cada ornamento, a precisão rítmica das notas pontuadas, o encaixe calculado e extremamente específico da articulação para a realização adequada da *inégalité*, e até mesmo preocupação em não exagerar na ornamentação livre e nas construções das frases melódicas, caracterizam uma sociedade extremamente recatada e calculista, mas, acima de tudo observadora, tal como descrito por Norbert Elias. A necessidade de observar cada gesto e cada passo, controlar as emoções para que não venham de forma impulsiva, requer a mesma atenção que aquela da música tocada segundo as regras.

Todas essas peculiaridades, no entanto, serviram a seu propósito, que era tornar as pessoas da corte cada vez mais distintas entre si mesmos e o outro, porém, impossível negar, desenvolvendo uma identidade cultural comum: a cultura francesa. Caracterizada comumente pela sua leveza e pompa, assim como pela ostentação absurda, a cultura francesa já se configurava como tal desde o século XVII, e deve à arte, sobretudo à música, grande parte de sua distinção e elegância.

Um ótimo exemplo dessa distinção se dá no próprio âmbito da corte. Para exemplificar a hierarquia de corte e a questão da honra, Norbert Elias analisa o sistema das *entrées*, que eram as visitas ao rei logo após o *lever*, seguindo-se uma ordem hierárquica: os primeiros cortesãos a entrarem tinham mais privilégios em relação aos últimos, ou qualquer um imediatamente

---

<sup>177</sup> ENCYCLOPEAEDIA BRITANNICA; or a Dictionary of Arts and Sciences, compiled upon a new plan. By a society of Gentlemen in Scotland, v. III, Edinburg: 1771, p. 887-888.

posterior<sup>178</sup>. Era uma maneira de acentuar e valorizar as diferenças de posição social na corte. Mas o que mais intriga nessa situação, segundo Elias, é a forma de organização meticulosa do cerimonial. Cada *entr  e* era organizada por funções bem específicas, desde vestir o rei até a promoção do entretenimento (que era a *premi  re entr  e*) e discuss   es políticas e religiosas (*entr  e de la chambre*).

Essa é, sem dúvida, a norma colocada em prática no âmbito social. A distinção entre os cortesãos, determinada nesse caso pelo cargo que ocupam na sociedade, adv  m de uma normatização estabelecida pelo rei, que reforça os mecanismos de controle social ao mesmo tempo em que mant  m o equilíbrio de poder entre os cortesãos<sup>179</sup>. O equilíbrio de poder, por sua vez, encontra-se interligado com a noção dos bons costumes que caracterizam o cortesão. Uma vez que este segue as normas, ou seja, age da maneira esperada, garante-se a aprovação da sociedade e do rei obtendo prestígio, o que interfere diretamente na sustentação de sua honra e na obtenção de cargos.

Esse equilíbrio s      possível se levarmos em consideração a arte de observar e lidar com as pessoas, desenvolvida através da convivência na corte. Tal convivência, explica Elias, não se dava de forma pacífica. Os cortesãos, com a ambição de permanecerem em posição privilegiada, desenvolveram uma sensibilidade extraordinária para a observação do outro e de si mesmos, algo que se configura na avaliação constante do comportamento social: gestos, postura, vestimenta, fala<sup>180</sup>. Interessante, entretanto, é perceber como essa observação meticulosa transforma-se em mecanismo de poder, uma vez que o conhecimento dos hábitos de uma pessoa permite que ela seja conduzida, de forma sutil e quase imperceptível, a um estado de colaboração com outra pessoa de posição inferior<sup>181</sup>. Esse jogo de poder, que passa pelo respeito à norma e pela noção de bom gosto, cria uma rede de interdependência entre todos os habitantes da corte, de maneira tal que todos dependem de todos: o particular também era público, a diferenciação entre espaço privado e espaço público não era clara como na sociedade contemporânea.

E no caso da música, o bom gosto não se limita apenas a saber executá-la corretamente, mas também    necessário saber apreciá-la. O público também faz parte da música, como bem observou Quantz<sup>182</sup>. Ele interage diretamente com o intérprete e entre si mesmo; o público

---

<sup>178</sup> Elias, 2001, p.101-102.

<sup>179</sup> *Ibid.* p.102-103.

<sup>180</sup> *Ibid.* p.120-121.

<sup>181</sup> “Conduzir o interlocutor de nível social mais elevado para onde se deseja, quase imperceptivelmente, com delicadeza, é o primeiro mandamento do intercâmbio entre os cortesãos.” *Ibid.* p.123-124.

<sup>182</sup> Cf. p.15.

assiste a dois espetáculos: o musical e o social. Ao mesmo tempo em que aprecia a música, também a julga. A observação dos modos de composição e execução de uma peça são constantes no momento da performance, assim como o julgamento do intérprete pelo público: a maneira como conduz os afetos da peça, sua postura no palco, seu bom gosto para a ornamentação. O estabelecimento de regras e a coerção para fazê-las cumprir são instrumentos de poder que agem na forma da arte, fortalecendo a interdependência entre os membros da corte e de todo o cerimonial envolvido nas ações dos cortesãos. O *bon goût* torna-se um mecanismo de controle social.

## Bibliografia

### Fontes

- BROSSARD, Sébastien de. *Dictionnaire de musique*. Sixième édition. A Amsterdam, chez Pierre Mortier, 1710.
- COUPERIN, François. *L'art de Toucher le Clavecin*. Paris, 1716.
- ENCYCLOPEAEDIA BRITANNICA; or a Dictionary of Arts and Sciences, compiled upon a new plan. By a society of Gentlemen in Scotland, v. III, Edinburg: 1771, p. 887-888.
- GRASSINEAU, James. *A Musical Dictionary*. London: Printed for J. Wilcox, 1740.
- HOTTETERRE, Jacques-Martin. *L'Art de Preluder sur la Flûte Traversiere, sur la Flûte a bec, sur le Hautbois, et autres Instrumens de Dessus*. Paris, Oeuvre VII, 1719.
- \_\_\_\_\_. *Premier Livre de pieces pour la flûte-traversiere, et autres instruments*. Paris, Oeuvre V, 1715
- \_\_\_\_\_. *Principes de la Flute Traversiere, ou Flute D'Allemagne. De la Flute a Bec, ou Flute Douce. Et du Hautbois*. Estienne Roger, Amsterdam, 1728, p. 22.
- QUANTZ, Johann Joachim. *On Playin the Flute*. Tradução de Edward R. Reilly. 2. ed. Boston: Northeastern University Press, 2001.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique*. Paris, chez la Veuve Duchesne, 1768.

### Bibliografia secundária

- ADDINGTON, Christopher. In search of the Baroque flute: The flute family 1680-1750. *Early Music*, v. 12, n. 1, p. 34-47, fev. 1984.
- BAZIN, German. Barroco e Rococó. - 2ª. ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BEVERLY, Jerold. *Notes inégales*: a definitive new parameter. *Early Music*, v. 42, n. 2, p. 273-289, mai. 2014.
- BYRT, John. Elements of rhythmic inequality in the arias of Alessandro Scarlatti and Handel. *Early Music*, v. 35, n. 4, p. 609-626, nov. 2007.
- \_\_\_\_\_. Some new interpretations of the *notes inégales* evidence. *Early Music*, v. 28, n. 1, p. 98-112, fev. 2000.
- COHEN, Albert. *L'état de la France: One Hundred Years of Music at the French Court. Notes*, Second Series, v. 48, n. 3, p. 767-805, mar. 1992.
- Dictionnaire Le Robert de poche plus. Paris, 2013.

- DOUGLAS, Paul Marshall. Translator's introduction. *Jacques-Martin Hotteterre: Principles of the Flute, Recorder and Oboe*. Nova York, Dover, 1983, p. VII-XIII.
- ELIAS, Norbert. A Sociedade de Corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- FLEURI, Louis. The flute and flutists in the French art of seventeenth and eighteenth centuries. Tradução de Frederick H. Martens. *The Musical Quarterly*, v. 9, n. 4, p. 515-537, out. 1923.
- GIANNINI, Tula. Jacques Hotteterre le Romain and his father, Martin. *Early Music*, v. 21, n. 3, p. 377-395, ago. 1993.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1982.
- IRVING, David R. M. Lully in Siam: music and diplomacy in French-Siamese cultural exchanges, 1680-1690. *Early Music*, v. 11, n. 3, p. 393-420, ago. 2012.
- MANHENNET, A. Between Baroque and Rococo: The "Galant Style" of Christian Hölmann. In *The Modern Language Review*, vol. 66, No. 2, p. 343-352, abr. 1991.
- MONTAGNIER, Jean-Paul C. Royal peculiar: the music and patronage of Philippe of Orléans, Regent of France. *The Musical Times*, v. 148, n. 1899, p. 51-62, verão 2007.
- NEUMANN, Frederick. The dotted note and the so-called French style. In *Early Music*, v. 5, n. 3, p. 310-324, jul. 1977. Traduzido por Raymond Harris e Edmund Shay e extraído de *Revue de Musicologie*, v. LI (1965).
- \_\_\_\_\_. The French "Inégales", Quantz and Bach. *Journal of American Musicological Society*, v. 18, n. 3, p. 313-358, outono 1965.
- \_\_\_\_\_. The Note inégales Revisited. *The Journal of Musicology*, v. VI, n. 2, p. 137-149, inverno 1988.
- PILIPCZUK, Alexander. The 'Grand Concert dans um Jardin' by Bernard Picart and the Performing Musical Arts at the French Court around 1700. Tradução de Neal K. Moran. *Tijdschrift van der Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, v. 30, n. 2, p. 121-148, 1980.
- PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

## **Declaração de autenticidade**

Eu, **Thiago Alvino Cury**, declaro para todos os efeitos que o trabalho de conclusão de curso intitulado ***Bon goût: problematização sobre a música francesa na obra de Jacques-Martin Hotteterre Le Romain*** foi integralmente por mim redigido, e que assinalei devidamente todas as referências a textos, ideias e interpretações de outros autores. Declaro ainda que o trabalho é inédito e que nunca foi apresentado a outro departamento e/ou universidade para fins de obtenção de grau acadêmico, nem foi publicado integralmente em qualquer idioma ou formato.